

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

DEZEMBER 12 / 1960

DER MELOSVERLAG MAINZ

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

Unter Mitwirkung von Dr. Gerth-Wolfgang Baruch herausgegeben von Dr. Heinrich Strobel

Erscheint Mitte jeden Monats. Preis: jährlich (12 Hefte) 14,- DM, halbjährlich 7,20 DM, vierteljährlich 3,75 DM zuzüglich Porto und Versandkosten. Einzelheft 1,50 DM. Im Falle höherer Gewalt keine Ersatzansprüche. — Erscheinungsweise: monatlich je ein Heft, im Sommer gelegentlich Doppelhefte. — Anschrift der Schriftleitung für Sendungen, Besprechungsstücke usw.: MELOS-Verlag, Mainz, Weihergarten 12, Telefon 2 43 43. Manuskripte, Noten und Bücher werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. — Abdruck der Beiträge nur mit Genehmigung des Verlages. — Druck: Mainzer Verlagsanstalt Will und Rothe KG., Mainz.

INHALT DES ZWÖLFTEN HEFTES

Herbert Eimert: Die zweite Entwicklungsphase der Neuen Musik	365
Niccolò Castiglioni: Entstehung und Krise des tonalen Systems	369
Margareta Weimann: Alban Bergs Handschrift	372
Das neue Buch	376
Sprache und Musik / Musik, Rundfunk und Hörer	
Blick in ausländische Musikzeitschriften	378
Melos berichtet	379
Berlin im Potpourri der Stile / Tagesgespräch in Hamburg: Karlheinz Stockhausens „Carré“ / Boulez am Pult der Münchener Musica viva / Bartóks nachgelassenes erstes Violinkonzert in Hamburg / Kieler Opernabonnenten verlieren den „Prozeß“ / Britzens „Albert Herring“ auf dem Theaterskarrén / Regsamer Ars Nova in Nürnberg	
Berichte aus dem Ausland	387
„Oedipus“ als musikalisches Drama im Linzer Landestheater / Strawinsky und Castros neue Oper in Buenos Aires / Spanien macht von sich reden	
Blick in die Zeit	391
Kommen nur Großverdiener ins Opernhaus?	
Neue Noten	392
Notizen	394
Bilder	Lea Ehrlich „Mixed Media“ 1960 / Brief Alban Bergs an die Sängerin Ruzena Herlinger / 2 Postkarten an Paul König und 2 Notizblätter von Alban Berg / Grundsteinlegung zur neuen Berliner Philharmonie (äpa) / Andrzej Markowski, Michael Gielen, Mauricio Kagel und Karlheinz Stockhausen bei der Probe des „Carré“ (Schapowalow) / Maria Hall (Frl. Bürstner) und Oskar Röhling (Josef K.) in Einems „Prozeß“ (Haendler-Krah) / Szenenbild „Oedipus“ von Helmut Eder (Schindelar)

Einbanddecken (Leinen) für 1960 liegen vor; Bezugspreis 3,50 DM

Anzeigen: laut Preisliste: 1/16 Seite = 20,- DM, 1/1 Seite = 300,- DM, Seitenteile entsprechend. Beilagen möglich. Verbilligte Gelegenheitsanzeigen laut Tarif. — Zahlungen: auf Postscheckkonto Stuttgart 310 38, auf Konto Nr. 155 10 bei der Commerzbank AG in Mainz oder durch Postanweisung an den MELOS-Verlag. — Bezug: durch jede Musikalien- oder Buchhandlung oder direkt vom MELOS-Verlag. — Bezugsbedingungen im Ausland: USA: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte \$ 4,75 (einschl. Porto); Großbritannien: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte £ 1.14.0 (einschl. Porto). Bestellungen an den MELOS-Verlag, Mainz, Weihergarten 12.

Die zweite Entwicklungsphase der Neuen Musik

Herbert Eimert

Der 68. Abend der öffentlichen Veranstaltung „das neue werk“ des Norddeutschen Rundfunks brachte elektronische Musik von Berio, Eimert, Kagel, Ligeti und die Uraufführung von Stockhausens „Carré“ für vier Orchester und Chöre. Zu Beginn des Programms sprach Herbert Eimert über „Die zweite Entwicklungsphase der Neuen Musik“. Wir freuen uns, daß der Autor unserer Zeitschrift den Erstdruck seines Manuskripts überlassen hat.

Die zweite Entwicklungsphase der Neuen Musik hat um 1950 begonnen. Sie ist mit der ersten nicht zuletzt durch das Werk Anton Weberns verbunden, das ebenfalls um 1950 bekannt zu werden begann. Die zweite Neue Musik unseres Jahrhunderts hat sich verschiedene Namen zugelegt. Zuerst, 1953, sprach man von „Punktuellem Musik“; zwei Jahre später tauchte der Begriff „Serielle Musik“ auf, der bis heute mehr oder weniger gültig ist. Vorher schon wurde eine neuartige Musik in den Blickwinkel gerückt, die noch gar nicht existierte; das war 1949, als der kürzlich verstorbene Bonner Universitätsprofessor Werner Meyer-Eppler in seinem damals erschienenen Buch „Elektrische Klangerzeugung“ zum erstenmal von der elektronischen Musik sprach, zu der die vorbereitenden Arbeiten dann in Köln 1951/52 allmählich in Gang gekommen sind.

Daß damit längst nicht ausgeschöpft ist, was die Zeit um 1950 an produktiven Anregungen gegeben hat, mögen einige andere, nun auch in größere Zusammenhänge übergreifende Daten bestätigen. 1947 wurden zum erstenmal in Deutschland wieder Werke von Arnold Schönberg aufgeführt. 1948 veröffentlichte der Architekt Le Corbusier seinen Vorschlag des Modulor, aus dem, was wenig bekannt ist, einige Jahre später unmittelbar der Begriff des Seriellen hervorgegangen ist, und zwar durch eine Arbeit des jungen Schweizer Architekten und Akustikers Paul Gredinger, der damals längere Zeit im Kölner Rundfunkstudio für elektronische Musik tätig war. Ein folgenreiches, wenn auch zunächst außermusikalisches Datum: 1947/49 sind die Entstehungsjahre der aus Amerika kommenden Informationstheorie, die in Deutschland 1950 als fernmelde-technische Nachrichtentheorie bekannt wurde, sich dann aber auch der Analyse akustischer Phänomene zugewandt und die sich im Zeichenverkehr manifestierende Kommunikation in den Mittelpunkt gestellt hat. Es ist kein Zweifel, daß die Ermittlungen der auf Beobachtung, Diagnostizierung und Verständigung beruhenden Kommunikation mit ihrer quantitativen und

strukturellen Erfassung musikalischer Elemente im stillen einen tiefgehenden Einfluß auf gewisse Bezirke der Neuen Musik gehabt hat und noch hat. Und schließlich: 1949 entstand das erste Modell einer durchorganisierten Musik in Gestalt der bekannten Klavieretüde von Olivier Messiaen.

Um 1950 beginnt sich das Bild einer neuen, an Webern anknüpfenden Komponistengeneration abzuzeichnen. Mag es sich an dieser Stelle erübrigen, Namen zu nennen oder die wesentlichen Werke aufzuzählen und zu beschreiben, die im letzten Jahrzehnt entstanden sind, so scheint um so dringlicher die Frage, was sich in diesen zehn Jahren gewandelt hat und welche neuen Tendenzen in der musikalischen Entwicklung hervorgetreten sind. Das im negativen Sinne Auffallendste an der jüngsten Evolution der Musik ist zweifellos der Abbau traditioneller Gestalten, wie Thematik, Motivik, klassische Metrik. Was übrig blieb, war, pauschal gesagt, der Ton, der Einzelton, der Tonpunkt: daher der Begriff „Punktueller Musik“, an dessen Prägung ich nicht ganz unschuldig bin. Aber schon fünfzig Jahre vorher taucht eigentümlicherweise dieses Wort „punktuell“ im Zusammenhang mit zeitlichen Tonanalysen auf, und zwar bei dem Philosophen Edmund Husserl, der in seinen Göttinger Vorlesungen im Wintersemester 1904/05 (von Heidegger 1928 herausgegeben) die Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins behandelt und seine analytischen

Beispiele hauptsächlich aus der Welt der Töne genommen hat. Überflüssig zu sagen, daß Husserl keine punktueller Musik gemeint hat, sondern das die Objektivität der Tondauer konstituierende Aktkontinuum, das er in dem Teil, der die Wahrnehmung ausmacht, als punktuell bezeichnet. Indessen scheinen in einer höheren geschichtlichen Synopsis hier dennoch begründete Zusammenhänge zu bestehen, ähnlich wie es kein bloßer Zufall sein mag, daß bald nach der Jahrhundertwende die Elektronenröhre erfunden wurde — ganz außerhalb von musikalischen Aspekten —, und daß fast gleichzeitig Busoni mit seinen ästhetischen, um nicht zu sagen elektronischen Zukunftsphantasien und Schönberg mit der Konzeption seiner Klangfarbenmelodien hervortraten. Husserl hat weitere Notizen zum inneren Zeitbewußtsein bis 1910 aufgezeichnet, und ich glaube, daß dieses neue analytische Denken, dieser analytisch-punktueller, rasiermesserscharfe Denkstil seine künstlerisch-musikalische Entsprechung in frühen Werken von Anton Webern gefunden hat: in den Streichquartettssätzen von 1909 und in den einige Jahre später entstandenen Bagatellen.

Das punktueller und serieller Hören hat heute viele Komponisten und Musiker auf die Spur eines akustischen Hörens gebracht. Was heißt das: akustisches Hören? Gibt es im Hörprozeß eine aufsteigende Linie: bis hierhin akustisch, von hier an musikalisch? In jeder beliebigen Ästhetik kann man nachlesen, daß musikalisches und akustisches Hören verschiedene Objektivschichten angehen, sich auf verschiedene Intonationsstrukturen der Interpretation beziehen, in der Weise etwa, daß die Sinfonie von Beethoven musikalisch gehört wird, indes die Trillerpfeife, mit der ich auf der Straße meinen Dackel herbeizitiere, ein rein akustisches Signal ist.

Aber solche extremen, auf billigen Idealismus eingestimmten Definitionen verdecken und verfälschen sowohl den musikalischen Sachverhalt wie den der Signalparameter. In vielen Fällen erfordert dieses vermeintlich „akustische“ Hören, das man besser gar nicht so nennt, weil es ein aufmerkstes, scharf beobachtendes Hören ist, eine außerordentliche Konzentration des Perzipienten, und gerade hinsichtlich der Signale und Zeichen hat die moderne Kommunikationsforschung neue Aspekte eröffnet, die sich in einer ohnehin schon weit abgebauten idealistischen Ästhetik schwerlich unterbringen lassen. Ich muß hier nochmals von unserem verehrten Ratgeber und Freund Meyer-Eppler sprechen, dem Mitbegründer der Kommunikationsforschung, dessen ganzes leidenschaftliches Denken auf einem kühnen Zusammenspiel natur- und geisteswissenschaftlicher Methoden beruhte, auf einer fachverbindenden, über enges Spezialistentum hinausgehenden Kraft des Verstehens, für das es selbstverständlich war, daß es zwischen beiden Extremen — ungeachtet des idealistischen Problems „Beethoven — Trillerpfeife“ — eine Nahtstelle gibt; und mehr als das: einen umfassenden Deckungsbereich, eine ganze gemeinsame Sinnschicht von übertragenen Signalen, Zeichen und Zeichenketten. Man braucht in dieser Hinsicht nicht gleich eine Verwissenschaftlichung des Musikalischen zu befürchten, so viele serielle Rechnungen auch heute präsentiert werden. Ebenso wenig wäre ausschließlich Philosophisches zu bemühen, wenn man von den in Bewegung gekommenen musikalischen Kategorien Raum und Zeit spricht, die dem einfältigen Gemüt als etwas erscheinen mögen, was „schon bei Beethoven“ so gewesen sei. Bei solchen Begriffen, die in der Tat ihre unermesslichen philosophischen Aspekte haben, muß man genau bei der Musik bleiben und die Grenzen nach beiden

Lea Ehrlich
Mixed Media
1960



Seiten hin kennen. Spricht man vom musikalischen Raum, so hat man zweierlei zu unterscheiden: 1. den realen Raum, den Konzertraum, in dem Musik erklingt; 2. den musikalischen Vorstellungsraum, wie er in der Phantasie des Komponisten besteht, wie er vom Hörer nachvollzogen wird und wie er sich in der Partitur, im Notationsraum der aufgezeichneten Musik niederschlägt. Wie es mit dem realen Raum in der Musik steht, das ergibt sich an diesem Abend schon aus der räumlichen Verteilung der Klangquellen und aus der Sitzanordnung für das Publikum. Der Hörer sitzt nicht mehr frontal dem Podium gegenüber, der Klang im Raum ist mobil geworden, die Musik erklingt an verschiedenen Stellen des Raums. Das bedeutet, daß der Raum selbst als kompositorische Dimension in das Werk miteinbezogen wird.

Was die andere Raumqualität angeht, den Notationsraum, den musikalischen Vorstellungsraum, so kann er kaum faßbar gemacht werden ohne die zweite Grundkomponente: die musikalische Zeit. Wie es nicht nur eine unumkehrbare fließende Zeit gibt, die für die einzige Zeitqualität auszugeben eine Kette von Irrtümern zur Folge hat, sondern auch eine Anschauungszeit, ein intentionales, an beliebigen Zeitstellen operierendes Haben von Zeit, ohne das es kein menschliches Handeln und Denken gibt, so gibt es auch einen Anschauungsraum, einen musikalischen Vorstellungsraum von höchster Mobilität. Geht man diesen Dingen auf den Grund, so wird man zuletzt erkennen, wie Zeit und

Raum in der Musik sich aus einem einzigen Punkt entfalten und wie grundverkehrt es ist, beide gegeneinander auszuspielen. Aus dieser falschen Sicht nämlich ist die romantisch-psychologische Legende vom absoluten Vorrang der Zeit entstanden, vertreten durch Autoren wie Lipps, Kurth, Handschin, Adorno und viele andere, für die Musik nur im Zeitfluß existiert und Raumvorstellungen allenfalls vage Begleiteindrücke darstellen. Da wird beispielsweise argumentiert, Schönberg habe alle musikalischen Zeittiefen ausgelotet und Strawinsky sei der Komponist, der die Musik verräumlicht, der Verräumlichung ausgeliefert habe. Dabei ist in Wirklichkeit der vermeintliche Verräumlicher Strawinsky der einzige unter den älteren lebenden Komponisten, der ausgerechnet ein Kapitel über die musikalische Zeit geschrieben hat, und Schönberg der einzige, der das erlösende Wort über die Qualitäten und Funktionen des Tonraums — das ist bei Schönberg immer der musikalische Vorstellungsraum — ausgesprochen hat.

Begegnet man Begriffen wie Zeitgestaltung oder Musik als Zeitkunst, so kann man nur den Rat geben, mißtrauisch zu sein. Es gibt keine gestaltete Zeit, das Fließen der Zeit ist etwas Gestaltloses, das sich weder erleben noch beschreiben läßt. Die Musik ist selbstverständlich „in“ der Zeit, und das heißt genau, daß sie nicht die Zeit selbst ist, so wenig der Fisch im Wasser das Wasser ist. Wer aber den Fisch mit dem Wasser verwechselt, der scheut sich auch nicht, die Musik als Zeitgestalt

oder als Zeitkunst auszugeben. Das sind modische Begriffe, die heute umhergeistern, aber keiner ernsthaften Prüfung standhalten. Wundern muß man sich nur, wie viele sonst ernstzunehmende Ästhetiker, Psychologen und Theoretiker auf solche vagen Scheinbegriffe hereinfließen. Wer das Bedürfnis hat, sich über die Zeit zu informieren, der sollte das philosophische Feuilleton überschlagen und gleich aus den Quellen schöpfen, angefangen von der Ästhetik Hegels bis zu Husserl, Heidegger, Nicolai Hartmann, Roman Ingarden und Conrad-Martius. Der Exkurs über Zeitmessung, den Hedwig Conrad-Martius ihrer großen aristotelischen Zeitanalyse eingefügt hat, vermittelt Einsichten, die dem darum bemühten Musiker vermutlich manchen Umweg ersparen können. Auch auf Gisèle Brelets zweibändiges Werk über die musikalische Zeit (erschienen 1949 in Paris) wäre in diesem Zusammenhang hinzuweisen.

Nun kann man mit Recht fragen: Was geht das alles die Komponisten an, und was hat es mit der seriellen Musik zu tun? Das ist freilich nur eine rhetorische Frage, in der gleich die Antwort steckt. Denn hier taucht das kardinale Problem der seriellen Musik auf: wie können in der Musik räumliche und zeitliche Vorgänge elementar miteinander verknüpft werden? Mit welchen musikalischen Mitteln läßt sich die Raumfunktion der Tonhöhen in Übereinstimmung mit der Zeitfunktion der Dauern bringen? Diese funktionale Verbindung von Tonhöhen und Dauern und dann auch der anderen Parameter, wie Lautstärken, Klangfarben, Akzentuierungen und formale Korrespondenzen, das ist der ursprüngliche Gedanke, die strukturelle Grundfrage der seriellen Musik, wie immer sie sich inzwischen von dieser Ausgangsposition entfernt haben mag.

Das einfachste wäre es, jeder Tonhöhe eine feste Dauer zuzuweisen, das heißt also den tiefen Tönen, die ihrer Natur nach schwer von Gewicht sind, die langen Dauern und den hohen die kürzeren — ein in der Geschichte der Musiktheorie bis in die Antike zurück verfolgbarer Gedanke. Und so hat in der Tat die serielle Musik angefangen, wie das erwähnte Klavierstück von Messiaen zeigt. Dieses ziemlich primitive Verfahren wurde weiter modifiziert, es wurden Zeitreihen, Dauernreihen aufgestellt, die bei simultanem Ablauf polyrhythmische Vielfalt ergeben, und es kam dann zu Dauern-Intervallreihen, zu zeitlichen Proportionsreihen, die sich in verschiedenen Schichten überlagern, selbst mit verschiedenen Tempi laufen — das alles ist neu in der Sinnggebung der seriellen Musik, aber es ist, von der musikalischen Zeit her gesehen, als Begriff und Idee auch alt, ehrwürdiger Bestand eines „physikalistischen“ Musikdenkens, das ohne geschichtliche Kontinuität auftritt. Die Idee, daß sich die rhythmische Makrozeit in der Mikrozeit der Frequenzen fortsetze, hat — dem Sinn nach — schon die Musiktheorie der Antike beschäf-

tigt. Im erweiterten parametrischen Repräsentationsraum gehen die immer rascher werdenden makrozeitlichen Impulse einer auf eine Marmorplatte aufschlagenden Stahlkugel in den singenden Ton der Mikrozeit über. Oder mit einem „seriellen“ Satz der Pythagoreer gesagt: „Rhythmus und Melos haben dasselbe Wesen.“

Offenbar ist das ein isolierter, traditionsloser Zeitbegriff. Jeder Theoretiker entdeckt ihn neu, ohne seine Vorgänger zu kennen, so der heute vergessene, aber bedeutende Musiktheoretiker und Hegelianer Moritz Hauptmann um die Mitte des vorigen Jahrhunderts mit seinem vom Tonhöhenbereich ins Metrische umgelegten Begriff des Zeitintervalls, der Zeitoktav und Zeitquint, so der Psychologe Theodor Lipps, der sich in der zweiten Fassung seiner „Psychologischen Studien“ eingehend mit dem Problem Rhythmus und Frequenz befaßt hat; dann der durch seine Toneclusters bekanntgewordene Amerikaner Henry Cowell, der in seinem 1920 geschriebenen, 1930 erschienenen Buch „New Musical Resources“ ein komplettes seriell System aufgestellt hat, schließlich Igor Strawinsky, der bei seiner Unterscheidung von psychologischer und ontologischer Zeit wenigstens andeutungsweise von den „Elementen des Tones und der Zeit“ spricht, und zuletzt Karlheinz Stockhausen mit seiner für die serielle Musik grundlegenden Zeitanalyse im dritten Heft der „Reihe“.

Entscheidend kommt nun hinzu, daß die Tonbewegung nicht nur in der Zeit vor sich geht, sondern auch als ein Höher und Tiefer, als ein Hinauf und Hinab im Raum gewertet wird. Hinter diesem räumlich=zeitlichen Charakter der Tonbewegung verbirgt sich das, was Hugo Riemann „die letzte Identität des Wesens von Gesichts- und Gehörsvorstellungen“ genannt hat. Damit ist ein letzter Punkt zu nennen, der das Notenpapier betrifft, die graphische Aufzeichnung der Musik. Nachdem seit einem halben Jahrhundert musikalisch alles in Bewegung gekommen ist, erfaßt dieser Umwandlungsprozeß als letztes offenbar die Notation. Es gibt schon eine Reihe von Komponisten, die das traditionelle Kontinuum des fünfzeiligen Notenplans aufgegeben haben und für die sich „das Hören von Tonhöhenveränderungen in ein Schauen von Ortsveränderungen“ verwandelt hat. Mit diesen Worten (und 1915 auf die tonale Musik bezogen) hat es in seiner heute schon halb vergessenen Lehre von den Tonvorstellungen Hugo Riemann beschrieben, der deshalb hier zu nennen ist, weil er mit seiner musikalischen Raum=Zeit-Konzeption der letzte Damm unmittelbar vor dem Einbruch der dynamischen, psychologischen, energetischen und temporalen Theorien war.

Es wäre kaum angebracht, im tonalen Denken ergraute Theoretiker wie Hauptmann und Riemann — aus der kleinen Elite des 19. Jahrhunderts gehören noch Fétis und von Oettingen zu den „Vor-

läufem“ — vor den Wagen der seriellen Musik zu spannen. Aber viele solcher Ideen sind latent vorhanden, und jede Zeit hat sich auf ihre Weise damit auseinandergesetzt. In diesem heute neugewonnenen Raum=Zeit-Verhältnis beginnt sich vielleicht eine aktuelle kompositorische Vorstellungswelt abzuzeichnen, die zu freieren und freien Formen führt, wo nicht mehr musikalische Erscheinungen

entstehen und vergehen, im Zeitverlauf leben und sterben, in der Affektkurve ansteigen und ermatten wie in dem berühmten Urbild der Ariadne-Klage von Monteverdi, sondern wo — nun eine Schicht tiefer — auf dem elementaren Grund der musikalische Urtext gelesen wird und als tönender Ausschnitt aus permanent vorhandenen Strukturen erscheint.

Entstehung und Krise des tonalen Systems

Niccolò Castiglioni

Ich möchte diesen kurzen Essay mit einer Vorbemerkung beginnen. Das Thema, das ich behandeln will, ist äußerst umfassend, um so mehr, als zur Vereinfachung meiner Darlegungen die allerprimitivsten bibliographischen Hilfsmittel fehlen. Ein anderer und vielleicht bedeutsamerer Grund für die Vielschichtigkeit dieses Themas erhellt aus der Tatsache, daß man sich, will man die Entstehung des tonalen Systems mit seiner Krise konfrontieren, ungleich verlaufenden Parallelen gegenüber sieht: denn wenn wir einerseits sehr wohl wissen, wohin die Entwicklung der Tonalität geführt hat, sind wir andererseits noch nicht in der Lage, über die künftigen Entwicklungen und die zu erwartenden Folgen der Krise im tonalen Bereich der Spätromantik etwas auszusagen. Obgleich es nicht erwünscht erscheint, Prophezeiungen zu machen, werden diese viel zu häufig dennoch angestellt oder wenigstens versucht. Bei jedem Versuch, die Entfaltung der musikalischen Technik gleich einer mechanischen oder automatischen Entwicklung zu analysieren, gerät man folgerichtig auf das Gebiet der Prophetie: nehmen wir an, die letzte Periode der sprachgeschichtlichen Entwicklung wäre mit $2 + 2$ auszudrücken, so müßte der nächstfolgende historische Zeitabschnitt (also die Zukunft) notwendigermaßen einer $= 4$ entsprechen. In einem derartigen Fall stellt die Zukunft nicht mehr eine unbekannte Größe dar, und das historisch-kritische Wissen um die Gegenwart erscheint benachteiligt von der Naivität einer mechanistischen Diagnose.

Eine der häufigsten Anschuldigungen, die gegen zeitgenössische Musik erhoben wird, ist die einer übertriebenen rationalistischen und mathematischen Selbstkontrolle, die dahin führt, im Komponisten die „Stimme des Herzens“ zum Schweigen zu bringen. Vorerst lasse ich den Hauptpunkt des Problems auf sich beruhen und beschränke

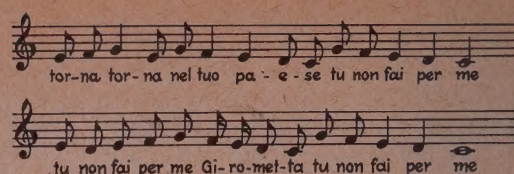
mich darauf, zu betonen, daß alle musikalischen Erkenntnisse des Spätmittelalters und der Frührenaissance (also jene Epoche, die dem Reifeprozess des tonalen Bewußtseins entspricht) auf mathematischen Grundlagen basieren.

Für den englischen Theoretiker des 14. Jahrhunderts, Simon Tunstede, ist die Harmonie beispielsweise nichts anderes als *scientia de numeris relata ad sonos*. Analog dazu bestätigt Johannes Tinctoris ein Jahrhundert später, daß man ohne die Mathematik nichts Gutes in der Musik ausrichten könne. Nun war Tinctoris alles andere als ein wissenschaftlicher Pedant. Wenn er einen Fehler hatte, so lag er bestimmt nicht in einem Übermaß an Gehirnakrobatik, sondern in einem gewissen übertriebenen Eifer, der gelegentlich zum Durchbruch kam, wenn er etwa seinem Dienstherrn ein Traktat wie das des *Proportionale musices* widmete und dabei das Bedürfnis verspürte, Jubal (Nachkomme Kains), Zarathustra und sogar „summus ille musicus Ihesus Christus“ zu bemühen. In diesem Niederländer, der weder elegantes noch reines Latein schreibt, lebt ein Glauben an die Mathematik, der nicht wenig an gewisse Seiten des mittelalterlichen Platonismus gemahnt. „Impossibile est res huius mundi scire, nisi sciatur mathematica“ hatte Roger Bacon gesagt. Und an Bruder Roger erinnert der ganze Tinctoris ein wenig, etwa seine kindliche Freude, das Universum mit biblischen Gestalten und orientalischen Astronomen zu bevölkern, oder seine Leidenschaft für empirische Therapie, die noch stark mit der Magie gekoppelt erscheint. Ein kleines, sehr amüsantes Traktat, ebenso begeisternd wie leidenschaftlich, nämlich der *Complexus effectuum musices*, enthält eine eingehende Kasuistik über die wundersamen Wirkungen, die von der Musik hervorgerufen werden, und die dazu dienen sollen, „tristitiam expellere, ... dyabolum fugare, ...

extasim causare, ... aegrotos sanare, ...“ usw. Derartige magisch-therapeutische Bemühungen sind sehr bezeichnend: gerade die Aufmerksamkeit, mit der man die Wirkung der Musik auf Geist und Herz des Zuhörers behandelt, ermöglicht es Tinctoris, die Musik als Ausdrucksmittel und als dialektische Form zu untersuchen. In solchem Sinne darf der Wert der Mathematik und der Zahl nicht mehr statisch verstanden werden (die Zahl 3 war ja für die Theoretiker von einst in sich vollkommen), sondern wie eine Methode, wie ein Schlüssel zu den Geheimnissen des Universums. Überreste magischer Vorstellungen mögen in Tinctoris weiterleben ebenso wie (über den Hermetismus von Ficino) in Kopernikus, im Skeptizismus Montaignes wie im Naturalismus von Leonardo und Bruno. Wichtig war es für Kopernikus oder Tinctoris, zu einer methodischen Konzeption der Zahl zu gelangen: der Zahl, welche die Geheimnisse der Harmonie der Welt enthüllt.

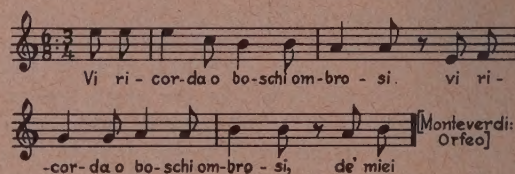
Tatsächlich besaß Tinctoris trotz allem volkstümlichen Eifer seines leidenschaftlichen Theologisierens ein gesundes Empfinden für die praktischen Auswirkungen der Musik. Gerade sein theologischer Universalismus läßt an gewisse Seiten des frühen Mersenne denken, z. B. an die *Quaestiones in Genesim* (1623), und es ist bekannt, daß Mersenne als Freund von Descartes im frühen 17. Jahrhundert die „rationalistischste“ Strömung der musikalischen Exegese verkörpert. Es ist außerordentlich bezeichnend, daß Tinctoris der Verfasser des ersten Musiklexikons ist. Die Musik stellt sich ihm erklärbar in alphabetischer Ordnung dar. Die Wissenschaft von der Musik soll sich ausbreiten, sie soll aus dem Kreis der Eingeweihten heraustreten und den Laien erreichbar sein. Im Gegensatz zu den Bestrebungen des Okkultismus („qui vult secreta scire secreta sciat custodire, et revelanda revelet, et sigillanda sigillet, et petras non det canibus nec margaritas projiciat ante porcos“) beabsichtigt Tinctoris, alle mathematischen Geheimnisse der neuen musikalischen Wissenschaft preiszugeben. Darum kann Tinctoris wie unzählige andere seiner Zeit in die hohe Polyphonie einer Messe ein kleines Motiv einfügen, wie das von „l'Homme armé“, eine Einschaltung, die nicht so sehr einen Kompromiß zwischen „heilig“ und „weltlich“ bedeutet (einen Begriff, den die idealistische Geschichtsforschung vielleicht überzeichnet hat) als die Notwendigkeit, dem feierlichen Ablauf ein verständliches Element hinzuzufügen, verständlich auch für Nichtmusiker, für „Laien“.

Es erscheint notwendig, auf diesen volkstümlichen Aspekten in der Frührenaissance zu bestehen. Gerade diese kleinen volkstümlichen Motive – und ich möchte als Beispiel das der *Girometta* zitieren, das Donino Garsi einer „Battaglia“ für Laute einfügte



– gerade diese Motive haben eine ganz klare Tonalität, was die melodische und harmonische Gestaltung anlangt. Die Entfaltung des tonalen Bewußtseins und der konsequente Rückschritt des modal-gregorianischen Bewußtseins gipfeln in diesen volkstümlichen Weisen der Frührenaissance. Der Sieg der Tonalität gewinnt darum weder eine aristokratische noch eine scholastische Bedeutung; er bedeutet den wiedergefundenen Kontakt mit dem natürlichen Wert der Erfahrung, der städtischen, handwerklichen und bürgerlichen Musikpraxis. Für die Renaissance ist die Musik Kunst, weil sie Handwerk ist. Die Musiker der Renaissance empfinden für ihre mittelalterlichen Vorgänger die gleiche Nachsicht, wie der spanische Philosoph Ludovicus Vives, der in seinen *De causis corruptarum artium* jenen „Philosophen“ alten Stils vorwirft, sie hätten keine Ahnung von dem, was Bauern und Schmiede längst wußten. Dieses Zurückgreifen auf die Erfahrung offenbart sich auf der Ebene der theoretischen Synthese in einer naturalistischen Auffassung der Harmonie. Zarlino erklärt den Dreiklang als eine objektive Reproduktion der ersten sechs Obertöne.

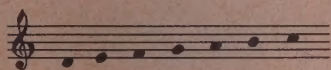
Die Autorität der unmittelbaren Erfahrung ersetzt die Autorität der Tradition, welche die gesamte Musikkultur des Mittelalters beherrscht hatte. Für einen mittelalterlichen Theoretiker heißt folgende Tonleiter



dorisch, weil sie von den Griechen so genannt wurde (oder wenigstens dachte man im Mittelalter, die alten Griechen hätten sie so genannt). Umgekehrt ist für einen Komponisten des 16. Jahrhunderts ein Dreiklang harmonisch, weil er die akustischen Harmonien widerspiegelt, ein Phänomen der Natur: d. h. es ist natürlich; und es ist natürlich, weil es harmonisch ist; und es ist harmonisch, weil dieselbe Natur der Weltanschauung der Renaissance zufolge eine unendliche Harmonie darstellt.

Die Bedeutung der Mathematik während dieser ganzen Phase des Aufstiegs des tonalen Systems kann man auch von einem anderen Blickpunkt her analysieren. Das Fundament des tonalen Systems

ist das Intervall der Quinte. Der Quintenzirkel umschließt das ganze Universum der Tonalität. Wenn es ein Intervall gibt, bei dem die Komponisten des 16. und 17. Jahrhunderts sich wohl und in ihrem Element fühlten, war es das Intervall der Quinte. Galilei zählt in seinen *Nuove Scienze* alle Intervalle auf, aber für die Quinte besitzt er eine ganz besondere Vorliebe: „die Quinte . . . erfreut, weil auf je zwei Schwingungen der tiefen Saite drei auf der hohen kommen . . .“. Es ist also genauso, als ob man sagt, daß die Quinte nur deshalb angenehm ist, weil sie in einem ganz bestimmten mathematischen Verhältnis akustische Schwingungen erzeugt. Mit anderen Worten: die Quinte ist nicht deshalb besonders angenehm, weil sie die Fähigkeit besitzt, das Gehör zu faszinieren, als eine klangvolle, objektive, erfahrungsgemäß verfügbare Realität, und auch nicht, weil das Verhältnis 2 : 3 besonders interessant ist, denn es wird ja im Intervall der Quinte verkörpert, sondern die Quinte „erfreut“ nur durch das mathematische Verhältnis, das sie bestimmt. So a priori konzipiert, kann die zahlenmäßige Beziehung genutzt werden wie eine auf jedwede Realität anwendbare Form: Das Verhältnis 2 : 3, das Galilei in der akustischen Erscheinung der Quinte begeisterte, findet sich genauso in den architektonischen Strukturen der Kompositionen des 17. Jahrhunderts: die dreiteilige Form, Da-capo=Arie, ABA (bei der die beiden thematischen Materiale A und B, welche die Grundlage der Komposition bilden, auf drei Abschnitten verteilt sind). Das gleiche Verhältnis erscheint auch in der Rhythmik des 16. und 17. Jahrhunderts als rhythmische Form, die sehr häufig auf der Doppeldeutbarkeit eines zweigeteilten Schlages (6/8) basiert und ständig im Sinne des Dreischlages (3/4) umgedeutet werden kann:



Es muß betont werden, daß gerade der tänzerische Charakter dieses Rhythmus — so typisch für die Renaissance — die Bedeutung von Festlichkeit oder geistiger Fülle in sich schließt, während dagegen sowohl in der Polyphonie des 16. Jahrhunderts als auch in der melodramatischen Monodie des Barocks die „affetti che hanno del languido“ („melancholische Affekte“, um einen Ausdruck Caccinis zu gebrauchen), nur in dem „durchkomponierten“ Fließen einer unendlichen Melodie ausgedrückt werden. Natürlich entspricht hierbei der Charakter fröhlicher, ausdrucksreicher Fülle in der Musik der Renaissance und der Spätrenaissance nicht ohne weiteres einer Wiedererstarkung der rhythmischen, architektonischen tonalen Organisation einer Komposition oder einer größeren Klarheit und einem größeren Schematismus in den zahlenmäßigen und mathematischen Beziehungen.

Während der Romantik bleibt das tonale System des 16., 17. und 18. Jahrhunderts äußerlich unverändert: das, was sich wandelt, ist die expressive Bedeutung seiner stilistischen Anwendungen. Der Dreiklang bleibt bei Wagner (etwa in den „Meistersingern“) derselbe wie bei Monteverdi (etwa in der Toccata des „Orfeo“). Der Unterschied zwischen Monteverdi und Wagner betrifft nur die Bedeutung des Akkords. Den Dreiklang herausstellen, ihn nach Art einer Fanfare die ganze Komposition hindurch wiederholen, bedeutet für Monteverdi eine Lobpreisung der Natur, die von dunklen magischen Gewalten durchdrungen ist und die der Gesang Orfeos zu bezwingen weiß („ . . . Orfeo che trasse al suo cantar le fiere, che servo fe' l'Inferno a sue preghiere . . .“). Die Tonart C=Dur herausstellen, bedeutet für Wagner, eine historische Errungenschaft der Kultur und der Zivilisation herausheben: die deutsche Kunst des Hans Sachs. Deswegen glaubt Wagner durchaus nicht mehr an die Tonalität, aber er „zitiert“ sie.

Das Zitieren der Tonalität, verstanden als ein Kulturprodukt und nicht mehr als die Widerspiegelung eines empirischen Faktums, bleibt unverändert bei Schönberg. Tatsächlich gibt es bei Schönberg wenig tonale Akkorde, aber die Bedeutung der atonalen beruht darauf, daß sie nicht tonal sind. Ihr Ausdrucksvermögen beruht auf der Fähigkeit, das tonale Bewußtsein herauszufordern, jedoch bleibt das tonale Bewußtsein als solches unangetastet. Die Tonalität, die mit der Romantik eine wirkliche und echte epische Apotheose erreicht hatte und sich wie ein Symbol der Zivilisation und der Geschichte darstellte, wird von Schönberg auseinandergerissen: so entsteht eine Ausdrucksform, typisch für die ganze Poetik Schönbergs, voll erbitterten Sarkasmus, fast einer Schmähung gleich, gegen den idealistischen Optimismus gewandt.

Schönberg stellt sich seinen Hörern etwa so. Nehmen wir als Beispiel eine Komposition von Schönberg, die mit drei Noten beginnt: a b c. Hört man a b c als Hörer der traditionellen, romantischen, nachwagnerischen Richtung, erwartet man nach dem c ein d, hingegen kommt e: die expressive Wirkung von e besteht also gerade darin, daß die Erwartung des Hörers getäuscht wird. Ohne Metapher: nehmen wir den Fall, eine Komposition von Schönberg beginnt mit einem stark dissonanten Akkord; der Hörer, gewöhnt an die zauberhafte, berauschte Lösung des ersten dissonanten Tristan-Akkords, erwartet, daß diese Dissonanz sich in eine Konsonanz auflöst oder wenigstens ins Bereich des Tonalen geführt wird: dagegen erscheint nicht der konsonante oder tonale Akkord, sondern ein anderer, dissonanterer als der erste. Noch immer beruht die Suggestivkraft dieses zweiten Akkords darauf, daß er den Hörer, der eine tonale Lösung erwartet, täuscht. Der Tag, an dem die tonale Sprache nicht mehr

verständlich ist, wird das Ende Schönbergs bedeuten, denn dann wird auch seine atonale Sprache unverständlich sein.

Die Grenzen der Zwölftonlehre Schönbergs kommen heute immer mehr ans Licht (Grenzen, die nicht den ästhetischen Wert seiner Musik in Frage stellen, sondern allein die historische Fruchtbarkeit seiner Technik). Das viel strengere und reinere zwölftönige Erbe Weberns eröffnet die Möglichkeit, die harmonische Diskussion von der lästigen Verantwortlichkeit übermäßiger kultureller und idealistischer Synthesen zu befreien: die unendlichen tonlichen Möglichkeiten, die die elektronischen Mittel frei machen, öffnen einer unendlichen und unentdeckten „Natur“ den Horizont. Der neuplatonische Traum von einer mathematisch geordneten Natur, dazu bestimmt, sich in harmonischen Diskursen wie in einer photographischen Aufnahme zu spiegeln, ist dahin, es bleibt dem Komponisten nur die Möglichkeit, eine neuerliche Rückkehr zur Natur zu versuchen: und gerade, weil wir wissen, daß eine Rückkehr zur Natur vollständig unmöglich ist, ist der Mythos von einer Rückkehr zur Natur so fruchtbar, denn er versteht darunter eine von der Bescheidenheit der weltlichen Vernunft begrenzte Natur.

Die Natur des Barock=Zeitalters war auf Festlichkeiten zugeschnitten, eine Sonntagsnatur. Das zentrale Sonnensystem stellte sich als das vernünftigste dar, weil es das wunderbarste war: „Quis enim in hoc pulcherrimo templo lampadem hanc in alio vel meliori loco poneret, quam unde totum simul possit illuminare? ... Tamquam in solio regali Sol residens circumagentem gubernat Astrorum familiam ...“ (Kopernikus, *De Revolutionibus*). Der Dreiklang wirkte im Mittelpunkt des tonalen Systems wie eine wundersame natürliche Voraussage, in aller leidenschaftlichen Fülle im Baconschen Sinne der *Magnalia naturae*. Heute

ist die Natur Werktags=Natur. Die Töne werden objektiv in den gleichzeitigen musikalischen Ablauf gestellt, geordnet durch eine serielle und strukturelle Kontrolle. Immerhin stellt die Struktur nichts anderes dar als eine Methode, eine Privatangelegenheit des Komponisten. Es ist nicht mehr die Zahl der Kabbala, welche die Geheimnisse des Universums enthüllt, oder das Verhältnis 2:3, welches das gesamte musikalische Weltbild, Harmonie, Form und Rhythmus bestimmt. Die betrüblichen formalistischen Bedenken des Komponisten alten Zwölftonstils, der hartnäckig auf der absurden Verpflichtung besteht, mechanisch alle vier Formen seiner Reihe von 12 Tönen eine nach der anderen herauszustellen, in der utopischen Hoffnung, das Herz seiner Hörer zu gewinnen und sie zu überzeugen, daß es heutzutage beim Singen nötig ist, bis zwölf zu zählen, werden durch eine strukturelle Auffassung ersetzt, die viel strenger, aber auch viel freier und unbefangener erscheint.

Im 16. und 17. Jahrhundert, an der Schwelle der großen modernen industriellen Revolution, öffnete Bacon in der wirtschaftlich fortschrittlichsten Nation Europas den Weg für eine neue Art des Philosophierens. Er stützte sich auf die objektive Sachlichkeit der Dinge, mit der Leidenschaft einer solchen wissenschaftlichen Forschung, die auch eine sittliche war. Die humanistische Raserei von der „Narrheit“ des Erasmus wurde Gestalt in einer mechanischen und rationalen Zivilisation, so wie die Kabbala des 15. Jahrhunderts technische und konkrete Formen der *machine arithmétique* von Pascal übernommen hatte. Heute zeigt sich die neue musikalische Wissenschaft über die unbequemen Synthesen des Idealismus hinaus als eine Forschung nach einer menschlicheren Art des Mitteilungsvermögens für eine menschlichere Gesellschaft, in menschlicheren Sinnen und menschlicheren Sitten.

Aus dem Italienischen von Ingrid Samson

Alban Bergs Handschrift

Margareta Weimann

Die in Berlin lebende wissenschaftliche Graphologin Margareta Weimann hat eine Studie über Alban Berg geschrieben, ohne jemals etwas über ihn gehört und gelesen zu haben. Obgleich graphologische Analysen in mancher Hinsicht problematisch sind, glauben wir, daß diese ungewöhnliche Deutung Bergs auch für die Leser unserer Zeitschrift von Interesse ist.

Die immer erneut aufgeworfene Frage: Ist es möglich, die Genialität einer Persönlichkeit durch die graphologische Analyse aufzufangen, findet in den

Schriftzügen Alban Bergs eine gewiß selten eindeutig bejahende Antwort.

Es lagen mir Manuskripte aus den Jahren 1912 bis 1931 vor. Und in diesen hochgradig expressiven, an Plastik und Farbigkeit kaum zu überbietenden Schriftbildern spiegelt sich der Charakter eines genialen Menschen von unerschöpflicher Produktivität und Originalität. Der leidenschaftlich vibrierende Rhythmus, der in diesen Zeilen

Juni 1930

Es geht prächtig, wie haben wir mit
 der Vielgabung meiner „Wein-Brie“ eine postre-
 kursive Freude bewirkt und in glänze-
 befüllten zu kommen, so daß ich Sie, wie
 wir hier angestrebt haben, voll und gelingen
 ist: mir, indem in der Musik. Ich
 schreibe mit besonderer Berücksichtigung der
 vielen Sphären der Stimme, — Ihren,
 indem dann auf alle Teile war, wie für
 die Lage der Dinge ist. So daß es als eine
Sopran Freude für mich war, als Sie
 so wie zum erstenmal in 5. Orchester (in der
 Scherchen im Königberg beim Musikfest des
 Sigmund-Rundfunk-Musikvereins) so schön
 und erfolgreich sangen; und jetzt dankt
 Ihnen, wie es prächtig war
 Ich steh' ergeben

Alban Berg

Alban Berg
 an die Sängerin
 Ružena Herlinger
 Juni 1930

schwingt, der vielfältige Formenreichtum, der von wuchtiger, barocker Fülle bis zum zartesten Filigran reicht, spricht in gleicher Prägnanz von dynamisch-bedrängendem Gestaltungsdrang wie auch von virtuellen Variationsmöglichkeiten auf der Basis eines kultivierten Bildungsniveaus.

Alles zeugt hier von Kraft und Fülle, aber im Licht und Schatten der Druckgebung und manchen anderen deutlichen Symptomen flackert auch der chronische Spannungszustand gärender, explosiver Elemente, und wir fragen uns: Wie vermochte ein derartig feinnerviger Organismus diese Überforderung zu ertragen?

Ein Brief vom Juni 1930 läßt in seiner straffen klaren Gliederung erkennen, daß hinter der Bilderfülle aus dem Unbewußten, der schweifenden Phantasie ein sichtender, ordnender Verstand rechtzeitig die kritische Zensur einzuschalten vermag, allem das richtige Maß setzt. Die drohende Gefahr, daß

eine fast bizarre Eigenart über das Ziel hinaus-schießt, wird hier mit einer Energie und Konzentration gebannt, wie man sie dem unterschwellig spürbaren hypersensiblen, weichen Empfinden kaum zutrauen würde. Und die gleiche Disziplin, die den Künstler Alban Berg auszeichnet, gilt auch für die rein menschlichen Qualitäten, seiner Beziehung zur Umwelt. Das Anderssein, das eigenwillige, eigenartige Naturell muß ursprünglich zu erheblichen Kontaktschwierigkeiten geführt haben. Und doch scheinen die Konflikte einer scheuen, mimosisch reagierenden Psyche, eines labilen Nervensystems wunderbar gemeistert.

Mannigfaltig mögen die Motive für diese Selbstbeherrschung sein: im Ethos, das diesen Charakter auszeichnet, in der Güte des Herzens, aber auch in der Furcht vor Dissonanzen und Auseinandersetzungen. Wer an eigenen Konflikten so viel zu ertragen hat, bedarf in besonderem Maße des Ver-

24. VII. 12

Viel mir von den Menschen, mein lieber
 wolle Herr Königer, Dost geht
 Ihnen nicht recht gut. So sind
 alle nicht mehr laip. Haben Sie sich
 nicht erkältet? Mir geht's gut
 nicht gut. Mein System ist
 wieder richtige Dimensionen an
 kommen. Das? bin nicht
 kaiser, erstens ist Kopf voll von
 Gedanken, also verliere ich
 schlafen. Gerade jetzt meine
 Taktik ist und wir sind, Sie immer
 künftigen Fehler der Zukunft zu
 vermeiden. Und die menschliche
 Natur ist "Gut" und "An".
 "Gut" für Leben. - Sie wissen

INTERNATIONALES MUSIKER BRIEF ARCHIV
 AM Ossiachersee

von
 Paul Königer
 Ingenieur
 Hengersdorf in
 österr. Steiermark

ALBAN BERG p. A. NAHOSKI
 TRAHTEN IN STEIERMARK
 POST: DEUTSCH-LANDSBERG
 A./D. GRAZ-KOFLACHER BAHN

Ich bin mir, unter Herr Königer
 von Ihnen. Für mich, weil
 mir sehr gut geht. Ich
 so es manchmal für mich
 kann ich nicht mehr, ich
 so nicht in die Welt raus.
 Hoffentlich geht's Ihnen besser
 Königer. - für mich geht's
 Rappaport, ich, mir
 Trauer, aber ich bin für mich

INTERNATIONALES MUSIKER BRIEF ARCHIV
 AM Ossiachersee

von
 Paul Königer
 Wien XIII/i
 Kuppelwieser 27

Bergs Handschrift 1912/13

ständnisses und Einklangs mit der Umgebung. Gehaltenheit in der Form, Takt und Einfühlung erhalten — entgegen aller neurasthenischen inneren Unruhe — das äußere Gleichmaß. Und so finden wir in engster Nachbarschaft leidenschaftliches Empfinden, eine Gefühlsskala, die alle Höhen und Tiefen umfaßt, eine Affektbereitschaft, ständig dem Ausbruch nahe und — eine verbindliche, korrekte gesellschaftliche Haltung.

Die Schriftzüge der frühen Jahre 1912/13 zeigen ein stark neurotisches Gepräge. Wohl spürt man in der flackernden Druckgebung und rhythmischen Schwankungen die Erschütterungen der Seele, den Drang nach Gestaltung, aber über allem liegt doch eine Atmosphäre des Gehemmtseins, der Lebensangst und der Selbstzweifel. Ein grüblerischer

Geist droht die schöpferischen Impulse zu zersetzen. Alles geht vorsichtig tastend zu, Kleinigkeiten werden ernst und sorgfältig behandelt.

Und nun die Manuskripte aus den späteren Perioden: hier ist ein Durchbruch gelungen. In der Hingabe an den Genius lösen sich persönliche Hemmungen und geben Raum für ein wunderbares Wechselspiel dynamischer Antriebe und der klärenden geistigen Funktionen, die das lyrisch-zarte Seelenleben nicht verdrängen, sondern vollständig einbeziehen. Die dramatischen Akzente sind in den Vordergrund getreten.

Die Manuskripte vermitteln uns eine Individualität, der eine innere Schau zuteil wurde, wie sie nur wenigen Künstlern in diesem Umfange zuteil werden wird.

Bewundernswert, wie bei aller peinlichen Beachtung der Einzelheiten stets der große Schwung gewahrt bleibt. Die Sicherheit des Raumgefühls, des

Nie entgleist dieser schöpferische Geist in eine konstruierte, manirierte Formgebung, jede Wesensäußerung ist hier zutiefst erlebt, erlitten und lehrt uns einen vorbildlichen Mut zur Individualität.

Sprache und Musik

Die wichtigsten Gedanken Ruwets lassen sich dahingehend zusammenfassen: Jede Kunst beruhe auf einem Kommunikation vermittelnden System, der „Infrastruktur“, Der Dichter gestalte nur die „Superstruktur“, hingegen müsse der Komponist sich auch die Infrastruktur selbst bilden. Weiter unterscheidet er die Rede als einmaligen Sprechakt von der diesen Akt ermöglichenden Sprache als definiertem System. Die serielle Musik versuche nun, die Musik gewissermaßen auf die Rede zu reduzieren und habe bisher kein die Kommunikation sicherndes System ausgebildet. Auch schaffe das Prinzip der Reihung eher Uniformität als Einheit und, auf alle Parameter angewendet, Monotonie, ja Simplizität. Alle diese Überlegungen stützt er durch Vergleiche mit Linguistik und Phonologie und versucht sie mit zwei kurzen Analysen aus Stockhausens „Klavierstücken I–IV“ zu erhärten. Vor allem glaubt er dabei Widersprüche darin zu finden, daß die stark komplizierte Faktur Einzelheiten verwische und nur allgemeine Eindrücke vermittele. Abschließend verlangt er die Konfrontierung von Musikwissenschaft und Linguistik, um eine „allgemeine“ Musikwissenschaft zu begründen, die auch Aufschluß darüber geben könnte, ob bestimmte Systeme den Bau hochwertiger Formverläufe begünstigen (sehr beachtenswert ist hier die Bedeutung des Begriffs „Musikwissenschaft“ im Gegensatz zur üblichen, die praktisch immer historisch und philologisch verstanden wird).

Posseur geht dann ausführlich auf Ruwets Kritik ein, sein Artikel ist geistreich wie alles von ihm und ein wahres Kompendium serieller Denkweise. Einige Stellen aus dessen Einleitung seien angeführt um des merkwürdigen neuen Lichtes willen, in dem der Autor dort erscheint. So sei Sinn, Ursprung und Entwicklung keiner musikalischen Form zu erklären (dies letzte Wort nicht unter Anführungszeichen!), ohne sich dabei auf die sozialen Verhältnisse zu beziehen. — Die totalen Komponisten komponierten aus keinem anderen Grund als dem des Gewinns. Sie und auch die Interpreten waren „Lakaien des Fürsten“. — „Mozart und Beethoven konformieren sich nicht mehr ganz, weil sie sich weigern, in serviler Weise dem System der Unterdrückung sich zu unterwerfen.“ — Die Gehorsamsverweigerung gegenüber der auf zügellosem Individualismus gegründeten Sozialstruktur, die in der Ausbeutung des Menschen durch den Menschen den reinsten Ausdruck findet, rechtfertigt sich noch in Begriffen des Individualismus.“ — Es kommt zu „fortwährenden Umkehrungen des Verhältnisses Herr und Knecht“. — Die Botschaft Weberns „drückt sich noch in einem überlebten Gesamt von ‚Produktionsverhältnissen‘ aus“ . . . Glücklicherweise ist es weniger der Inhalt der Einleitung als das Milieu der Begriffe, das einen fatalen Geschmack hinterläßt. Sollte es etwas zu bedeuten haben?

376

gen) erfordert, wie der Spielraum der freien Entscheidung bei dieser oder jener, vom Leser vorzunehmenden Einrichtung des „Buches“ stets seriellen Gesetzmäßigkeiten unterworfen ist — sind doch in der Tat die jüngsten Verfahren, dem Interpreten Entscheidungen zuzubilligen, dort weitgehend antizipiert! Ein Vorwurf kann Zeller allerdings nicht erspart bleiben. Die seriellen Variationsmöglichkeiten bleiben nur ein Aspekt des „Buches“. Bedenkt man, daß die Stellungen und Umstellungen der Zahlenverhältnisse als solche kaum besonders phantasievoll sind — die kühne Idee ist es freilich; sie wäre aber auf viel kürzerem Raum darstellbar —, dann wird verständlich, daß eine kurze Aufzählung der Teile des Buches „Drama“, „Chanson“, „Themen“ usw. keineswegs genügt. Wir hätten einige mikrostrukturelle Auswirkungen, einiges vom „Inhalt“ kennenlernen müssen. Denn erst das, was mit dem Text z. B. durch Inversion der Seitenfolge geschieht, macht die Zahlenspiele zur besonderen Leistung des Autors, macht verständlich, daß der Operateur die Möglichkeit hat, einmal einen glücklichen, ein andermal einen unglücklichen Griff zu tun.

In diesem Zusammenhang sei auf einen bedeutsamen Unterschied zwischen der Mallarméschen Konzeption und der der jüngsten Komponisten verwiesen. Mallarmé stellt offensichtlich an das Aktions- und Reaktionsvermögen des Operateurs hohe Ansprüche, jede Formierung erfordert überlegenen Weitblick. Der Interpret heutiger musikalischer Aleatorik hingegen hat schlimmstenfalls auf Signale der Partner zu achten oder solche zu geben, in den meisten Werken, z. B. auch in Stockhausens „Klavierstück XI“, ist er „auf Ab-sichtslosigkeit verpflichtet“. Immer wieder betonen diese Komponisten (so Pousseur im vorliegenden Heft), daß jede Realisation sinnvoll sei. Ist hier wirklich der Interpret in den kompositorischen Aufbau einbezogen? Man könnte allenfalls dort von Einbeziehung sprechen, wo — wie bei Cage — alle Einzelheiten des Werkes ihr Vorhandensein Zufallsmanipulationen verdanken. Aber hier wird hohe Kunst intentioniert, die Anforderungen an alle Beteiligten sind sehr groß. Diese Ebene hat zur völlig verantwortungslosen Entscheidung keine Relation, und in der Tat gilt das Interesse des Hörers an solcher Entscheidung nicht dem Interpreten, sondern stets dem Komponisten.

Karlheinz Stockhausen analysiert in „Musik und Sprache“ die Beziehungen zwischen Textvorlage und Komposition in „Le marteau sans maître“ von Boulez, im „Canto sospeso“ Nonos und seinem eigenen „Gesang der Jünglinge“. Die Ergebnisse erhellen gut Denkweise und Verfahren der Komponisten und sind auch dort mitteilenswert, wo sich Nono von ihnen ausdrücklich distanziert (Stockhausen neigt in letzter Zeit zur derben, fast brutalen sprachlichen Diktion: „... Klangfarbenveränderung, durch die ja sehr weitgehend sprachliche Relevanz definiert wird“. Oder: „Der Leser möge ... meine ... Analysen ... als Beweis ... meiner Komposition betrachten“).

Abseits vom Thema dieses Heftes steht der Artikel von Dieter Schnebel „... Brouillards, Tendenzen bei Debussy“. Darin faßt er manche bekannte Gestaltungsprinzipien Debussys in neue, meist sehr treffende Formulierungen wie z. B. „Einzelnes ist Stadium, also für sich Seiendes, Selbständiges. In der Abfolge solcher Stadien erscheint der Prozeß“. Diese Prozesse ersetzen quasi als „Klangchemie“ traditionelle Bildungen. — Fragwürdiger wird die Rückführung des musikalischen

Materials im ersten Prélude Debussys auf die Oktavbereiche der Partialtonreihe. Es erhellt kaum den kompositorischen Bau und nennt nur das akustische Grundphänomen, wenn man die Quinten auf die zweite, Durdreiklänge auf die dritte, diatonische Leitern auf die vierte und chromatische auf die fünfte Oktave zurückführt. Und „juxtaponierte Selektionen von Teiltönen“ lassen sich wohl bei den meisten Komponisten des vorigen Jahrhunderts — und anderen — nachweisen. Ebenfalls zu wenig Erkenntnis vermittelt die Bezeichnung „rhythmische Obertöne“ (wenn der größere Notenwert unten liegt, also z. B. eine Quintole der rechten Hand auf einen Ton der linken fällt und dann fünfter Teilton, eine Triole der dritte Teilton usw. sei) oder „Untertöne“ (wenn der größere Notenwert oben liegt). Ganz zurückweisen muß ich die Behauptung, daß vor Debussy „im rhythmischen Bereich fast ausschließlich die Oktavmarken als Frequenzen benutzt wurden“. — Der Anfang von Gustav Mahlers „Lied von der Erde“ ist gut beobachtet. Wenn sich auch die harmlosen ersten Takte schwerlich als ein „horizontales Auseinandertreiben des geheimen Liniengefüges“ der Harmonik verstehen lassen — dazu hätten sich die Takte 110 bis 120 oder 300 bis 325 besser geeignet —, so könnte doch Schnebels Studie den Ausgangspunkt einer Betrachtung der Instrumentation beim späten Mahler bilden.

Erhard Karkoschka

Musik, Rundfunk und Hörer

Vor einigen Jahren wurde der australische Soziologe Alphons Silbermann von „Centre d'Études Radiophoniques“ der „Radiodiffusion-Télévision Française“ beauftragt, die soziologischen Aspekte der Musik am französischen Rundfunk zu untersuchen und praktische Vorschläge zur Programmgestaltung zu entwickeln. Das Ergebnis dieser vom Institut de France preisgekrönten Arbeit liegt jetzt auch in einer deutschen Ausgabe vor. Sie ist unter dem Titel „Musik, Rundfunk und Hörer“ (Westdeutscher Verlag, Köln und Opladen) als 1. Band der Schriftenreihe „Kunst und Kommunikation“ erschienen.

Was der Autor an Verbesserungsvorschlägen vorbringt, um die durch das technische Medium nun einmal gegebene Distanz zwischen Rundfunk und Hörer zu verringern, bezieht sich selbstverständlich ausschließlich auf die französische Situation. Im Bereich der deutschen Sender werden diese Vorschläge im wesentlichen seit langem praktiziert.

Ein Gedanke Silbermanns scheint jedoch allgemein beachtenswert zu sein. Er zielt darauf ab, den Sendern Beobachtungsstellen anzugliedern, die „alle kulturbestimmenden Kräfte des Augenblicks“ zu erforschen hätten, um eine kultursoziologische Planung auf längere Sicht zu ermöglichen. Der Autor meint in diesem Zusammenhang, daß es den Rundfunkorganisationen an Mut fehle, sich entschieden auf die Kulturinhalte der Gegenwart zu berufen und aus einer tieferen Einsicht in die vorherrschenden Kultur Tendenzen zu disponieren. Statt dessen warte man lieber oft jahrelang, „bis es sich ‚erwiesen‘ hat, daß eine gewisse Kulturerscheinung einen ‚Wert‘ besitzt“. In seinem Bestreben, ein möglichst objektives Meßinstrument zu

schaffen (er nennt es recht unglücklich und mißverständlich „Kulturtabelle“) geht der Autor mit seinen Vorwürfen zweifellos etwas zu weit, denn man wird einer verantwortungsbewußten Sendeleitung kaum unterstellen können, daß sie sich nicht gerade um die genaue Bestimmung der kulturellen Zeitsituation in erster Linie bemühe.

Trotzdem wäre dieser Vorschlag eine Diskussion wert. Denn eine Sonderabteilung, die gewissermaßen als „Kultur-Prüfstand“ fungieren würde, könnte die Initiative der Sendeleitung unter Umständen wirksam unterstützen, vorausgesetzt allerdings, daß sie völlig unabhängig von allen anderen Abteilungen arbeitet.

Im Verlauf der Untersuchungen ergibt sich dieser Vorschlag des Autors konsequent aus seiner Grundeinstellung zu den vielschichtigen Fragen der Kommunikation von Rundfunk und Hörer. Im Rundfunk sieht Silbermann ein Mittel, die Gesellschaft mit Kulturwerten zu versorgen, wobei der Begriff „Kultur“ jedoch

sehr weit gefaßt ist und alles in sich begreift, was den Menschen über das Tier erhöht. Entscheidend sind ihm aber nicht die Kulturinhalte selbst, sondern Form und ästhetisches Niveau ihrer Vermittlung durch den Funk, der dadurch allein verantwortlich wird. Hörerbefragungen und Statistiken, die in der Praxis ohnehin nur bedingten Wert haben, können deshalb nur irritieren und von den eigentlichen Aufgaben ablenken, die sich nicht in einem oberflächlichen „Organisieren und Kontrollieren von Musik“ erschöpfen dürfen.

Mag das alles auch manchem unbefangenen Leser recht selbstverständlich erscheinen, so zeigt sich doch in den eingehenden sachlichen Auseinandersetzungen des Autors mit anderen Thesen, wie schwierig und kompliziert das Problem „Musik am Rundfunk“ zu lösen ist. Allein die zahlreichen Zitierungen und das seitens lange Literaturverzeichnis mit seinen fast 450 Titeln deuten schon an, welche Vielfalt von Meinungen sich hier gegenüberstehen.

H. L.

Blick in ausländische Musikzeitschriften

„Schweizerische Musikzeitung“, Zürich, November/Dezember 1960.

Auf dem Umschlag des Heftes ist das von Théodore Strawinsky 1956 geschaffene Porträt seines Vaters zum erstenmal abgebildet. Der Textteil wird durch den sehr instruktiven Vortrag über „Das neue Hören“ eröffnet, den H. H. Stuckenschmidt im August 1959 beim Musikfest in Karuigawa (Japan) gehalten hat. Bemerkenswert ist eine kurze Studie von Rolf Urs Ringger „Zur Wertigkeit der Intervalle“, die vor allem durch die Kunst Webers inspiriert ist. Über die 1916 entstandene Klaviersuite op. 14 von Bartók, die er mit einiger Berechtigung als „vergessen“ bezeichnet, schreibt Janos Liebner. Willi Schuh berichtet über Strawinskys „Monumentum pro Gesualdo di Venosa“ und über die Donaueschinger Musiktage 1960.

„Werk“, Zürich/Winterthur, September 1960.

Die bedeutende Schweizer Zeitschrift für Architektur und bildende Kunst hat ihre September-Nummer als Sonderheft dem modernen Theaterbau gewidmet. Das Heft ist von Hans Curjel redigiert, der auch den einleitenden Artikel „Tendenzen im heutigen Theaterbau“ beigezeichnet hat. Unterstützt von zahlreichen Photos und Planskizzen werden von den ausführenden Architekten die folgenden Bauten behandelt: Kalita Humphrey Theatre in Dallas (Texas), Shakespeare Festival Theatre in Stratford (Ontario, Kanada), Theater der Städte Gelsenkirchen, Essen, Düsseldorf, das Lincoln Center in New York, das neue Festspielhaus in Salzburg, Theater in Luxemburg, Finnland, Brasilien, Rom und Zürich. Den Stand-

punkt des Bühnenbildners vertritt Teo Otto, den des Akustikers Fritz Winkel. Aus einer Umfrage zum Theaterbau seien die Antworten von Wladimir Vogel, Eugène Ionesco und H. H. Stuckenschmidt hervorgehoben.

„Feuilles Musicales“, Lausanne, Oktober 1960.

Zu der von der Zeitschrift veranstalteten Umfrage zur Zwölftonmusik und zum Serialismus werden in dieser Nummer die Antworten von Frank Martin (Naarden), Pierre Wissmer (Paris) und Samuel Baud Bovy (Genf) veröffentlicht.

„Arts et Musique“, Genf, Oktober 1960.

Zum 70. Geburtstag von Frank Martin veröffentlicht Henri Jaton ein sehr interessantes Gespräch mit dem Komponisten. — Bericht über den Kongreß der Schweizer „Musikalischen Jugend“ in Sion (Roger Dami).

„Österreichische Musikzeitschrift“, Wien, Oktober 1960.

Aus dem in England vorbereiteten Symposium zum Thema „Oper“ gelangt der Beitrag von Rolf Liebermann („Oper in der Gegenwart“) zum deutschen Vorabdruck. — Zum 75. Geburtstag von Egon Wellesz (Otto F. Beer und Elizabeth Mackenzie).

„Der Opernfreund“, Wien, November 1960.

„Die Struktur des modernen Opernbühnenbildes“ (Peter Mertz). — „Krise der Oper — Krise des Librettos“ (Rolf Liebermann).

„Musical America“, Oktober 1960.

Ausführliche biographische Studie über den Dirigenten Eugene Ormandy anlässlich seines 25jährigen Jubiläums an der Spitze des Philadelphia-Orchesters (Eugene B. Moore). — Oper in den USA (John Ardoin). — Briefliche Äußerungen zur Musikpflege in Amerika von den beiden Präsidentschaftskandidaten Nixon und Kennedy.

„Musikrevy“, Stockholm, Oktober 1960.

Betrachtungen über das Gesamtschaffen von Karol Szymanowski (Zygmunt Mycielski). — Über junge polnische Komponisten (Tadeusz Marek).

„Mens en Melodie“, Utrecht, Oktober 1960.

Ein amerikanisches Seminar für moderne Musik (Julius Hijman). — Zeitgenössische Musik im gegenwärtigen Orchesterrepertoire (Sas Bunge).

Willi Reich

Melos berichtet

Berlin im Potpourri der Stile

Dem Strawinsky-Konzert des Radio-Symphonie-Orchesters im Großen Sendesaal hätte man ein ausverkauftes Haus gewünscht. Es stellte in der Psalmen-symphonie und dem „Oedipus Rex“ die kultischen Hauptwerke eines Musikers zusammen, der den Schritt von russischer Orthodoxie zu religiösem Weltbürgertum vollzogen hat. In der hochgespannten Wiedergabe unter Ferenc Fricsay fanden beide Werke ihren stilistischen Ort. Die Barbarenhärte der Sym-

phonie wurde rhythmisch unterstrichen, klanglich gemildert; in diesem Sinne war die Sängerknaben-Verstärkung der Soprane (Chor des Norddeutschen Rundfunks und RIAS-Kammerchor) zu verstehen. Im „Oedipus“ trat dramatische und emotionelle Kraft hervor. Es war keine „objektive“ Deutung, sondern ein Aufmarsch der Leidenschaften. Ernst Haefligers Darstellung der Titelpartie schafft eine seltene Identität von Person und Werk. Herta Töpper war eine



Herbert von Karajan
legt den Grundstein
zur neuen
Berliner Philharmonie

eher zurückhaltende, doch in der großen Arie machtvoll belcantierende Lokaste. Für den Sprecher fand Ernst Deutsch beschwörenden, gleichsam orphisch gehobenen Ton, der Cocteau's Text zu Sophokles zurücktrug. Zwischen den Hauptwerken gab es Strawinskys neue „Movements“ für Klavier und Orchester, vielfach dem Klang Schönbergs und der Kleinmotiv-Montage Webers verpflichtete Sätze, von Margit Weber in neun Minuten elf Sekunden säuberlich bloßgelegt. Das Radio-Symphonie-Orchester war der kammermusikalischen Aufgabe so gewachsen wie den panoramisch-rhythmischen davor und danach.

Boris Blachers Requiem (1959) ist ein Werk des Gefühls-Understatement. Zwölftönig im Material, siebt es gewohnte vokale und instrumentale Mittel durch. Geflüsterte und manisch repetierte Strecken, knapp fugale Episoden, seltene Kantilenen geben der Musik, die in ein psalmoidisches „Libera me“ ausklingt, eine Aura der Beklemmung. Totenmesse des „age of anxiety“. Karl Forster (St.-Hedwigs-Chor; Solisten: Edith Lang, Herbert Brauer) bereitete der Erstaufführung eine sorgfältige Wiedergabe.

Als stilistisches Gegenbild am Schluß eines Schweizer Abends mit Zürichs Sängerverein „Harmonie“ das Requiem von Heinrich Sutermeister. Honeggers „Cantique de Pâques“ und Frank Martins „Jedermann“-Dialoge als Vorspann. Mit „Dies Irae“ und „Sanctus“ legitimiert sich Sutermeister als Bekenner zu dramatisch bewegter Kultmusik, mit „Recordare“ und „Benedictus“ (die Maria Stader mit eitel Wohllaut füllte) als Melodiker von Geblüt. Für die Polyphonie fand der Laienchor unter Hans Erismann ein Optimum an Wiedergabe. Erstaunliche Leistung Herbert Brauers, der für die „Jedermann“-Stücke und die Sutermeister-Partie eingesprungen war.

Im Hebbeltheater Merce Cunningham und Carolyn Brown. Die beiden virtuosos Tänzer zeigten abstrakte choreographische Gestalten von geisterhafter Bizarrie. Ernst und schön ein „Night Wandering“ zu Bo Nilssons Musik, von höchster Komik der „Music Walk with Dancers“. Hier griffen John Cage und David Tudor, Klavier-Duettisten des Abends, auf gut dadaistisch brüllend, plattenspielend, in Versenkungen gleitend und wieder auftauchend in die Handlung ein. Das Publikum schwankte zwischen Protest, Lachkrampf und Enthusiasmus.

Im Akademie-Studio wurde die „Musik der Gegenwart“ fortgesetzt. Giselher Klebe zeigte einen Quer-

schnitt aus zehn Jahren kammermusikalischer Kleinarbeit. Er ist Schönbergs Miniaturstil äußerst komprimierter melodischer Gedanken treu. Neben drei winzigen Sätzen für Geige und Klavier, vier Klavierinventionen, dem Streichquartett und den „Römischen Elegien“ gab es als Uraufführung Sieben Bagatellen. Auch hier stark kontrastierende Klangwelten: die metallisch-anschlagreiche von Harfe und Röhrenglocken, die elastisch-weiche von Tenorposaune und Bassethorn. Hallendes und Flüchtiges in bizarrem Gegensatz. Intervalle wachsen und schrumpfen einander zu, Farben verfließen, um plötzlich schroff auseinanderzutreten. Die Posaune glissiert auf einen Ton, wo sie das Bassethorn trifft, das in einem Satz führt und dessen Solo ein Glockenmotiv interpungiert. Eine gewisse Schmalbrüstigkeit haftet dem Organismus dieser Musik oft an. Ihre zerpfückende Sprache, ihre manisch bohrenden Episoden herrschen auch in dem „Elegia Appassionata“ genannten Klaviertrio.

Das letzte dieser Programme war ein Potpourri der Stile. Everett Helm bildete die Tête mit einem fünfsätzigen Quartett von sicherem Metier und dissonantem Espressivo, im Lentosatz Malipiero geistig nah. Friedrich Zehms vier Sonette „La belle cordière“ belasten die barocke Schwärmerei der Louise Labé mit einem unpersönlichen, nach zu vielen Zielen blickenden Klanggewebe. Claude Ballifs Quintett für Fagott und Streicher hat mir in seiner eintönigen Spannungslosigkeit keine musikalischen Gestalten offenbart. Erst bei Wladimir Vogels Kinderliedern „Dal quaderno di Francine Settone“, deren meisterlich belauschter Tonfall sich mit Flöte und Klavier so gut bindet, war man wieder gefesselt.

Paul Hindemith vermittelte außerordentliche Eindrücke bei einem Abend „Alte und neue Musik“. Das Programm schloß mit seinen vier Motetten. Der Form nach geistliche Solokantaten mit Klavierbegleitung, zeigen sie den Jubilus Hindemithischer Melodiebildung, ähnlich manchen Stücken des „Marienlebens“, ausgeweitet in barocke Ornamentik. Ernst Haefliger sang die schwierigen Gebilde mit hoher Kunst der Phrasierung und musikalischen Einfühlung, von Hertha Klust ebenbürtig begleitet. Alles zusammen: ein panoramisches Bild abendländischer Musik, eine Huldigung an den schöpferischen Geist, der lebendig ist zu allen Zeiten.

H. H. Stuckenschmidt

Tagesgespräch in Hamburg: Stockhausens »Carré«

Sooft es Anlaß geben mag, über die Indolenz des Publikums zu staunen oder zu klagen, besonders, wenn es sich um Werke neuer Konzert- oder Bühnenmusik handelt — in der Hamburger Festhalle „Planten un Blumen“ kam es zu leidenschaftlichen Bekundungen des Für und Wider, nachdem Karlheinz Stockhausens jüngste Komposition „Carré für vier

Orchester und Chöre“ zum ersten Male erklungen war. Nun ist der 32jährige Stockhausen in seiner Komponistenlaufbahn zwar des öfteren ein Prellbock der Meinungen gewesen, was einerseits auf seine Hartnäckigkeit und Standfestigkeit, manchmal aber auch auf seine Lust am Schockieren schließen ließ. Inzwischen dürfte er dem Alter des *Enfant terrible*

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

Unter Mitwirkung von Dr. Gerth-Wolfgang Baruch
herausgegeben von Dr. Heinrich Strobel

27. JAHR / HEFT 1-12

1960

DER MELOS-VERLAG / MAINZ

	Seite
Theodor W. Adorno: Bergs Lulu-Symphonie	43
Ingeborg Bachmann: Entstehung eines Librettos (Henzes Oper „Der Prinz von Homburg“)	136
Karl-Birger Blomdahl: Ich war in Moskau und Leningrad	208
Andreas Briner: Strawinskys „Movements for piano and orchestra“	184
Pierre Boulez: Alban Berg heute gesehen	33
Elliott Carter: IGNM=Jury vor neuen Problemen	165
Niccolò Castiglioni: Entstehung und Krise des tonalen Systems	369
Hans Curjel: Zeitmaße von Karlheinz Stockhausen	266
Arthur Dangel: Wolfgang Fortner, Impromptu I	79
— Wolfgang Fortner, Impromptu II	107
Frederick Deutsch=Dorian: Webern als Lehrer	101
Herbert Eimert: Die 2. Entwicklungsphase der Neuen Musik	365
Wolfgang Fortner: Anton Webern und unsere Zeit	325
Antoine Goléa: Mein Weg zu Boulez	84
Josef Häusler: Reihe, Dreiklang, Tritonus	262
Hans Werner Henze: Meine neue Oper „Der Prinz von Homburg“	133
— „Undine“ zwischen Ischia und London	7
Paul Hindemith: Musik — keine Gefühlskunst	1
Horst Koegler: Aurel von Milloss zwischen den Proben	112
Ernst Krenek: England zum ersten Male gesehen	212
Ernö Lendvai: Bartók und die Zahl	327
Diether de la Motte: Marginalien zur Homburg-Partitur	138
Gerhard Nestler: Das Bläserquintett von Hans Werner Henze	141
Luigi Nono: Gitterstäbe am Himmel der Freiheit	69
Fred K. Prieberg: García Lorca in der Neuen Musik	331
Willi Reich: An der Seite von Alban Berg	36
K. H. Ruppel: Oper als Regietheater	257
Hilmar Schatz: Serielles Cembalokonzert aus dem Morgenland	4
Karlheinz Stockhausen: Amerikareise 1958	204
Heinrich Strobel: Geburtstagsgruß an Doktor Ruppel	261
H. H. Stuckenschmidt: Einfachheit und Broadway-Glamour	201
Bo Wallner: „Aniara“ — Revue vom Menschen in Zeit und Raum	76
Margareta Weimann: Alban Bergs Handschrift	372
Musikalische Avantgarde — echt oder gemacht?	167
Eine Rundfrage mit Beiträgen von Walter Abendroth — Theodor W. Adorno — Luciano Berio —	
Günter Bialas — Pierre Boulez — Hans Curjel — Dorel Handman — Karl Amadeus Hartmann —	
Wolfgang Jacobi — Lothar Knessl — Peter Jona Korn — Guillaume Landré — Marcel Mihalo-	
vici — Philipp Mohler — Luigi Nono — Johannes Petschull — Hermann Reutter — K. H. Ruppel —	
Paul Sacher — Alfred Schlee — Mátyás Seiber — Wolfgang Steinecke — Karlheinz Stockhausen —	
Ludwig Strecker — Karl Vötterle	
Wo ist echte Tradition?	289
Ein Streitgespräch zur Musik der Gegenwart auf dem Weltmusikfest der IGNM in Köln mit	
Pierre Boulez, Hans Curjel, Guillaume Landré, Leo Schrade, Kurt Westphal	

Das neue Buch

Max Adam: „Akustik“, 268 — Theodor W. Adorno: „Klangfiguren“, 12 — Theodor W. Adorno: „Mahler — Eine musikalische Physiognomik“, 336 — Alfred Baresel: „Jazz in der Krise — Jazz im Umbruch“, 89 — André Boll: „Musiciens d'aujourd'hui“, 215 — Herbert Eimert: „die reihe“, Nr. 4, 268; Nr. 5, 300; Nr. 6, 376 — Lotte H. Eisner, Heinz Friedrich: „Film, Rundfunk, Fernsehen“, 89 — Agatha Fassett: „Béla Bartók's American Years“, 270 — Hanns Jelinek: „Anleitung zur Zwölftonkomposition“, 2. Teil, 46 — Eduard Reeser: „A Review of Contemporary Music in the Netherlands“, 88 — Max Rieple und Josef Häusler: „Musik in Donaueschingen“, 88 — Josef Rufer: „Das Werk Arnold Schönbergs“, 216 — Alphons Silbermann: „Musik, Rundfunk und Hörer“, 376 — Musikerporträts der Sammlung „Solfèges“ („Honegger“, v. Marcel Landowsky, „Strawinsky“ v. Robert Siohan, „Manuel de Falla“ v. Luis Campodonico, „Jazz“ v. André Francis), 215 — Boguslaw Schäffer: „Nowa Muzyka“, 217 — Igor Strawinsky: „Musikalische Poetik“, 337 — Fritz Winckel: „Stimmen des XX. Jahrhunderts“, 4. Band, 217 — Karl H. Wörner: „Gotteswort und Magie“, 46

Berichte aus Deutschland

Berlin: Alban Berg: „Wozzeck“, 90; Joseph Ahrens „Regnum Dei“ (U), 122; Max Baumann „Passion“ (U), 189; Remi Gassmann und Oskar Sala „Paeon“, Ballett, (U), Johann Nepomuk David „Ezzolied“ (U), 235; Akademie der Künste: Mauricio Kagel „Transition 1“ (U), 305; Festwochen: Boris Blacher „Rosamunde Floris“ (U), Wolfgang Fortner „Berceuse Royale“ (U), 344; Boris Blacher „Requiem“ (E), Giselher Klebe „Sieben Bagatellen“ (U), 379 — Bielefeld: Ballettabend: Marcel Mihalovici „Variationen für Blechbläser und Streicher op. 54“ (U), 233, 306; Hans Werner Henze „König Hirsch“, 233 — Braunschweig: „Festliche Tage neuer Kammermusik“: Karl Amadeus Hartmann „Concerto funebre“ (Neufassung U); Klaus Hashagen „Kleine Kammermusik für Klarinette und Harfe“ (U), Guilio di Majo „Caprichos“ (U), Bohuslav Martinu „Fêtes nocturnes“ (U), André Jolivet „Rhapsodie à sept“ (U), 21 — Darmstadt: Die Darmstädter Oper, 238; „Internationale Ferienkurse für Neue Musik“: Rudolf Kelterborn „Canto appassionato“ (U), Dieter Schönbach „Variationen in Talmi“ (U), Giselher Klebe „Kantate op. 34“ (U), Henri Pousseur „Repons pour sept musiciens“ (U), Stefan Wolpe „Enactments for three pianos“ (U), 302 — Donaueschingen: „Musiktage für zeitgenössische Tonkunst“: Krzysztof Penderecki „Anaklasis“ (U), Bo Nilsson „Szene I für Kammerensemble“ (U), Dieter Schönbach „Kammermusik 1960“ (U), Anton Heiller „Vier Geistliche Motetten für Chor a cappella“ (U), Alois Hába „Streichquartett Nr. 12“ (U), Bohuslav Martinu „Streichquartett Nr. 4“ (U), Wolfgang Fortner „Fünf Bagatellen für Bläserquintett“ (U), Olivier Messiaen „Chronochromie“ (U), Yoritsuné Matsudaira „Suite di Danze“ (U), 340 — Dortmund: Gerhart von Westerman „Prometheische Fantasie“ (U), 119 — Düsseldorf: Dimitri Schostakowitsch „Lady Macbeth auf dem Lande“ (E), 19 — Essen: Wolfgang Fortner „Mouvements für Klavier und Orchester“ als Ballett (szen. U), 146 — Frankfurt: Alban Berg „Lulu“, 47; Kurt Weill „Die sieben Todsünden“ (E), 187; Neue Ballett-Ära mit Tatjana Gsovsky an der Oper, 20 — Hamburg: Karl-Birger Blomdahl „Aniara“ (E), 114; Hans Werner Henze „Der Prinz von Homburg“ (U), 226; Béla Bartóks nachgelassenes erstes Violinkonzert (E), 384; Nordd. Rundfunk „das neue werk“ Wladimir Vogel „Lied von der Glocke“ (U), Luigi Dallapiccola „Requiescat“ (U), 22; Theodor Berger „Vokalysen“ (U), 274; Angelo Paccagnini „Konzert für Violine und sechs Gruppen“ (U), Luciano Berio „Tempi concertati“ (U), 147; Werke von Schönberg, Webern und Bartók, 229; Ernst Krenek „Quaestio Temporis“ (U), 346; Karlheinz Stockhausen „Carré“ (U), 380 — Hannover: Hans Zender „Kammerkonzert f. Flöte, Cembalo, Harfe u. Streichquartett“ (U), Benjamin Britten „Raub der Lukretia“, 120; Ballettabend: Roman Vlad „Masken aus Ostende“ (E), Henk Badings „Die Frau aus Andros“ (U), 231; studio für neue musik Eduard Hanisch „Trio 1959“ (U), 307; Deutsche Gastspieloper Benjamin Britten „Albert Herring“, 385 — Heidelberg: Konzert der Hamburger Kammersolisten, 91 — Herford: Hermann Scherchen, Dirigent der Nordwestdeutschen Philharmonie, 24; Scherchens Intermezzo, 306 — Karlsruhe: Thomas Christian David „Symphonie für großes Orchester 1957“ (U), Quincy Porter „Bratschenkonzert“ (E), 51 — Kiel: Neue Ära in Kiel, 238; Gottfried von Einem „Der Prozeß“, 384 — Köln: Nicolas Nabokov „Der Tod des Grigori Rasputin“ (U), 17; Weltmusikfest der IGNM: Igor Strawinsky „Movements for piano and orchestra“ (E), Karlheinz Stockhausen „Kontakte“ (U), Herbert Eimert „Selektion I“ (U), Mauricio Kagel „Anagrama“ (U), Pierre Boulez „pli selon pli“ (U), Niccolò Castiglioni „Après-ludes“ (U), Ingvar Lidholm „Motus=Colores“ (U), Luciano Berio „Quaderni per orchestra“ (U), Bengt Hambraeus „Introduzione — Sequenze — Coda“ (E), Gunther Schuller „Spectra“ (E), Györgi Ligeti „Apparitions“ (U), Giselher Klebe „Omaggio“ (U), Wolfgang Fortner „Aulodie“ (U), Karel Husa „Poem“ für Viola u. Kammerorchester (U), Boris Blacher „Requiem“ (E), Serge Pro-

kofieff „Der feurige Engel“ (E), 220 — M a i n z : Alban Berg „Wozzeck“, 49 — M ü n c h e n : Musica viva Henri Pousseur „Rimes“, 22; Konzert mit Lotte Lenya, 234; Konzert mit Pierre Boulez, 382; Werner Egk „Danza“, Ballett (U), 117; Moderne Komponisten im Bayer. Rundfunk, 148; Werner Egk „Christoph Columbus“, 233 — M ü n s t e r : Carl Orff „Oedipus der Tyrann“, 120 — N ü r n b e r g : Luciano Chailly „Sonata tritematica“ (U), Karl Thieme „Rhapsodia festiva“ (U), Werner Heider „Orchester-Toccata“ (U), Gustav Adolf Schlemm „Toccata“ (U), Cesar Bresgen „Der Mann im Mond“ (U), Frank Martin „Golgotha“ (E), Werner Heider „Glimpses“ (U), Harald Genzmer „Bläserquintett 1956/57“ (U), 386 — R e m s c h e i d : Heinrich Creuzburg „Kammerkonzert“ (U), 23 — F i r m a S i e m e n s, Dokumentarfilm „Impuls unserer Zeit“, 275 — S c h w e t z i n g e n : Gerhard Wimberger „La Battaglia oder Der rote Federbusch“ (U), 272 — S t u t t g a r t : Carl Orff „Oedipus der Tyrann“ (U), 15; Francis Burt „Volpone“ (U), 229; S ü d d . R u n d f u n k Tage zeitgenössischer Musik: Hans Otte „Tropismen“ (U) 236 — W u p p e r t a l : Ballettabend: Wolfgang Fortner „Flamingos“ (U), Alexander Spitzmüller „Construction humaine“ (U), 50; Paul Hindemith „Cardillac“, 188; Konzert des Oratorienchors Hannover: Siegfried Strohbach „Denn der Herr ist nahe“ (U), 274

Berichte aus dem Ausland

Ä g y p t e n : Kairo Moderne Musik, 278 — A r g e n t i n i e n : Buenos Aires Festival zeitgenössischer Musik, 55; Immer mehr moderne Musik, 241; Strawinsky stürmisch gefeiert, 388 — C h i l e : Musikleben, 240 — D ä n e m a r k : Kopenhagen Ballett- und Musikwochen, 279 — F i n n l a n d Helsinki Gastspiel des Stockholmer Balletts: Knudåge Riisaager „Mondrenntier“, Ture Rangström „Fräulein Julie“, 93 — F r a n k r e i c h : Straßburg Alban Berg „Wozzeck“, 51; Besançon Pierre Boulez: „Livre pour Quatuor“ (E), Bohuslav Martinu „Parables“ (Europ. E), Serge Prokofieff „4. Klavierkonzert für die linke Hand“ (E) 54; Paris Moderne Konzerte in Pariser Theatern: Alexander Goehr „Le Déluge“ („Die Sintflut“) op. 7 (U), André Boucourechliev „Musique pour trois“ (U), 153 — G r o ß b r i t a n n i e n : London BBC Robert Gerhard „2. Sinfonie“ (U), 56, Kammermusik: Iain Hamilton „Nocturnal Upon St. Lucy's Day“ (U), 239; Igor Strawinsky „Oedipus Rex“ (E), 92; Humphrey Searle „The Diary of a Madman“ (E), 239 — I s r a e l : Isral vergibt Kompositionsaufträge, 242 — I t a l i e n : Bergamo Angelo Paccagnini „Le sue ragioni“ (U), 52; Florenz Luigi Cherubini „Elisa“ (E), Roberto Lupi „La Danza di Salomè“ (U), Luciano Chailly „Der Mantel“ (U), Valentino Bucchi „Eine Nacht im Paradies“ (U), 244; Mailand Gian Francesco Malipiero „Sette Canzoni“, 309; Palermo I. Internationale Woche Neuer Musik der GUNM: Aldo Clementi „Ideogramme“ Nr. 1, Egisto Macchi „Composizione 3“, Domenico Guàccero „Un iter seguato“, Turi Belfiore „Dimensioni“, Girolamo Arrigo „Streichtrio, op. 3“, Camillo Togni „Flötensonate“, 349; Venedig XXIII. Internationales Festival für zeitgenössische Musik: Igor Strawinsky „Monumentum pro Gesualdo“ (U), 348 — J u g o s l a w i e n : Dubrovnik Internationaler Kongreß der Komponisten und Kritiker, 350 — N i e d e r l a n d e : Zeitgenössische Musik, 56; Neue Musik in Amsterdam und Utrecht, 277; Amsterdam „Experimentele Muziek“ im Concertgebouw mit Werken von Henze, Boulez, Schat und Stockhausen, 278, Henk Badings „Martin Korda D. P.“ (U), Benjamin Britten „A Midsummernight's Dream“ (E), 307 — Ö s t e r r e i c h : Wien Luciano Berio „Streichquartett“ (U), 123; John Cage „Klavierkonzert“, 151; Pizzetti „Mord in der Kathedrale“ (E), 190; Moderne Opern auf den Wiener Festwochen, 243; Salzburg Pierre Boulez dirigiert 347; Linz Helmuth Eder „Oedipus“ (U), 387 — S c h w e i z : Radio Genève Frank Martin „Mystère de la Nativité“ (U), 53 — U S A : Neue Musik auf neuen Wegen, 24; Sowjetische Komponisten besuchen die USA, 125; New York Strawinsky und Dallapiccola dirigieren: Igor Strawinsky „Movements for piano and orchestra“ (U), „Doppel-Kanon“ zum Gedächtnis an Raoul Dufy (U), „Epitaphium“ (E); Anton Webern „Sechs Stücke f. großes Orch.“ op. 6, (E), Luigi Dallapiccola „Concerto per la notte die Natale“ (E), 149, John Cage „Theatre Piece“ (U), 276

Nachrufe

	Seite
In memoriam Werner Meyer-Eppler	271
In memoriam Mátyás Seiber	310
In memoriam Ida Rubinstein	339

Blick in ausländische Musikzeitschriften

14 — 47 — 116 — 143 — 219 — 271 — 338 — 378

Programm des IGNM-Festes in Köln, 157

Blick in die Zeit

George Salmoney: Ist die Kritik zu anspruchsvoll?, 25 — Lothar Knessl: Frischer Wind nach Salzburg, 26 — Hans Schwab-Felisch: Ein Trauerspiel, 57 — H. H. Stuckenschmidt: Sellner geht nach Berlin, 57 — Hans Werner Henze: Neue Musik ist gar nicht „neu“, 59 — Otto Zoff: Sechs Architekten spielen mit Bauklötzen, 60 — Sprache und Musik mathematisch analysiert, 93 — Die Überwindung der Musikmesse, 95 — Jacques Wildberger: Webern gestern und heute, 126 — Rolf Liebermanns Pläne, 155 — H. H. Stuckenschmidt: Eine Königin fördert die Avantgarde, 155 — K. H. Ruppel: Das ist die Liebe der Kolchosen, 245 — Musikkritik in der deutschen Provinzpresse, 246 — Fritz Kernig: Es geht bestimmt auch ohne Elly Ney, 247 — Elisabeth Borchers: eia wasser regnet schlaf, 280 — W. E. von Lewinski: Das elektronische Studio von Hermann Heiß, 351 — Hörer wünschen elektronische Musik, 353 — Hansjakob Stehle: Warschauer Herbst, 353 — Paul Hindemith wurde Ehrenmitglied der Philharmonic Symphony Society New York, 151

Moderne Musik auf Schallplatten

Présence de la Musique Contemporaine, 281; Béla Bartók: Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug, 312

Neue Noten

Tadeusz Baird: Vier Essays f. Orch., 312 — Jürg Baur: Suite für Cembalo oder Klavier, 27 — Günter Bialas: Indische Kantate, 283 — Werner Egk: Furchtlosigkeit und Wohlwollen, 156 — Wolfgang Fortner: Chant de naissance, 191 — Peter Racine Fricker: Nocturne and Scherzo for Piano duet, 62 — Hans Werner Henze: Kammermusik 1958, 27 — Hanns Jelinek: „Parergon“, 392 — Pál Kados: 3. Konzert, 283 — Rudolf Kelterborn: Elegie, 62; 7 Bagatellen für Bläserquintett, 283 — Ernst Krenek: Fünf Lieder nach Worten v. Franz Kafka, 247; Elf Transparente f. Orch., 62 — Witold Lutoslawski: Musique funèbre f. Streichorch., 191 — Frank Martin: Sonate f. Violine u. Klavier, 310 — Bohuslav Martinu: Sonate f. Flöte, Violine und Klavier, 283 — Carl Orff: Antigona, 392 — Ernst Pepping: Te Deum, 62 — Hermann Reutter: Sechs späte Gedichte der Ricarda Huch, 156 — Kazimierz Serocki: Augen der Luft, 247 — Nikos Skalkottas: Bolero f. Cello u. Klavier, 312 — Hermann Schroeder: Klaviertrio Werk 33, 156 — Gunther Schuller: Streichquartett Nr. 1, 191 — Friedrich Voss: Trio f. Klavier, Violine u. Cello, 390

Moderne Musik in den Konzerten 1960/61

354

Notizen

28 — 63 — 96 — 127 — 159 — 191 — 249 — 284 — 357 — 391

Bilder

Afrika, Tagesgespräch auch in Donaueschingen, 343 — Leni Alexander, 225 — Amerikanische Impression, 206 — Dulce Anaya, Rainer Köchermann, Heino Hallhuber in Egks „Danza“, 117 — Franz Andersson, Herbert Fabritz, 17 — Dom Angelico u. Olivier Messiaen, 341 — Karin v. Aroldingen u. Lotte Lenya in „Die sieben Todsünden“ von Weill, 187 — Hans Arp: Kopf-Flasche, Relief 1956, 106 — Frederik Ashton, Margot Fonteyn, Hans Werner Henze, 8 — Ingeborg Bachmann, 137 — Henk Badings „Die Frau aus Andros“, 232 — Henk Badings „Martin Korda D.P.“, 308 — Alban Berg: Brief an die Sängerin Ružena Herlinger, 373; zwei Postkarten an Paul Königer und zwei Notizblätter, 374, 375 — Alban Berg „Wozzeck“, Berlin, 91 — Alban Berg, Ölgemälde von Arnold Schönberg,

45 — Alban Berg, Totenmaske, 35 — Herbert von Karajan legt den Grundstein zur neuen Berliner Philharmonie, 379 — Julius Blissier: 24. 4. 58, 294 — Pierre Boulez u. Hans Rosbaud, 340 — Pierre Boulez, Guillaume Landré, Hans Curjel, Leo Schrade, Kurt Westphal, 291 — Pierre Boulez u. Eva-Maria Rogner, 222 — Pierre Boulez, 86 — Peter Brüning: 1959, 177 — Francis Burt „Volpone“, 230 — Joan Carroll in „Aniara“, 145 — Niccolò Castiglioni, Dieter Schönbach, 343 — Pietro Consagra: Colloquio fermo (1959), 292 — Hans Curjel, Kurt Westphal, Leo Schrade, Guillaume Landré, Pierre Boulez, 291 — J. N. David, 337 — Degottex 1959, 166 — Dean Dixon, 143 — Dubrovnik bei Nacht, 350 — Carl Ebert, Helga Pilarczyk, Willi Wolf in „Lulu“ von Alban Berg, 48 — Helmut Eder „Oedipus“, Szenenbild, 387 — Werner Egk, 118 — Egk: „Abraxas“, 20 — Lea Ehrlich: mixed media, 367 — Sven Erixson „Aniara“ von Blomdahl, Szenenbildentwurf, 77 — Herbert Fabritz, Franz Andersson in Nabokovs „Der Tod des Grigori Rasputin“, 17 — Vittorio Fellegara, Klaus Huber, 222 — Hanspeter Fitz: Metallplastik, 1957, 259 — Margot Fonteyn, Frederik Ashton, Hans Werner Henze, 8 — Wolfgang Fortner, Heinrich Strobel, Bundesinnenminister Gerhard Schröder, 221 — Wolfgang Fortner, Karlheinz Stockhausen, 147 — Rudolf Francel, Erika Wien in „Lady Macbeth auf dem Lande“ von Schostakowitsch, 19 — Remi Gassmann u. Oskar Sala, 235 — Michael Gielen, Mauricio Kagel, Karlheinz Stockhausen, Andrzej Markowski bei der Probe von Stockhausens „Carré“, 381 — Natalie Gontscharowa: Die Katzen, 1910, 211 — Alois Hába, 342 — Otto Herbert Hajek: Plastik an einem neuen Hörsaalgebäude der Universität Freiburg, 105 — Maria Hall, Oskar Röhling in Einems „Prozeß“, 384 — Heino Hallhuber, Rainer Köchermann, Dulce Anaya in Egks „Danza“, 117 — Karl Hartung: Bronzeplastik, 75 — Roman Haubenstock-Ramati u. Yorituné Matsudaira, 340 — Everett Helm, Jon Leifs, 224 — Hans Werner Henze, 134 — Hans Werner Henze, Margot Fonteyn, Frederik Ashton, 8 — Henzes „Prinz v. Homburg“, Bühnenbildentwurf von Alfred Siercke, 135 — Raimund Herinx u. Monica Sinclair in „Oedipus Rex“ von Strawinsky, 92 — Paul Hindemith, 2, 327 — Alfons Holte, 273 — Klaus Huber, Vittorio Fellegara, 222 — Yûichi Inone: Buddha, 1957, 82 — Mauricio Kagel, Karlheinz Stockhausen, Andrzej Markowski, Michael Gielen bei der Probe von Stockhausens „Carré“, 381 — Herbert von Karajan, 27 — Otto Klemperer, 189 — Hans-Otto Kloose, 17 — Rainer Köchermann, Dulce Anaya, Heino Hallhuber in Werner Egks „Danza“, 117 — Königsstatue der Bakuba (Kongo), 341 — Boris Konietzko, 341 — Guillaume Landré, Kurt Westphal, Leo Schrade, Hans Curjel, Pierre Boulez, 291 — Guillaume Landré, 225 — Jon Leifs, Everett Helm, 224 — Lotte Lenya, 234 — Lotte Lenya, Karin v. Aroltingen in „Die sieben Todsünden“ von Weill, 187 — Rolf Liebermann, 264 — Lincoln Center in New York (Modell), 61 — Federico García Lorca (Gemälde v. Moreno Villa), 332 — Ernst Alexander Lorenz, Elisabeth Schreiner in Bergs „Wozzeck“, 49 — Bruno Maderna, 304 — Andrzej Markowski, Michael Gielen, Mauricio Kagel, Karlheinz Stockhausen bei der Probe von Stockhausens „Carré“, 381 — Zwei Masken des japanischen Nô-Spiels um 1400, 203 — Yorituné Matsudaira u. Roman Haubenstock-Ramati, 340 — Stina Britta Melander u. Kerstin Meyer in Blachers „Rosamunde Floris“, 345 — Olivier Messiaen u. Dom Angelico, 341 — Kerstin Meyer u. Stina Britta Melander in Blachers „Rosamunde Floris“, 345 — Werner Meyer-Eppler, 272 — Aurel v. Milloss, Tanzdichtung „Sonata de l'Angoisse“, 114 — Bo Nilsson, 342, — Luigi Nono, 71 — Angelo Paccagnini „Le sue ragioni“, 52 — Krzysztof Penderecki 342 — Mario Pevagallo, 89 — Siff Petersen in Hindemiths „Cardillac“, 188 — Pablo Picasso: „Le faune aux grandes cornes“, Bronze 1957, 260 — Helga Pilarczyk, 223 — Helga Pilarczyk, Willi Wolf, Carl Ebert in „Lulu“ v. Alban Berg, 48 — Helga Pilarczyk in „Aniara“ von Blomdahl, 144 — Henri Pousseur, 303 — Hermann Reutter, 186 — Oskar Röhling, Maria Hall in Einems „Prozeß“, 384 — Eva Maria Rogner und Pierre Boulez, 222 — Hans Rosbaud u. Pierre Boulez, 340 — Ida Rubinstein (Zeichnung von Léon Bakst), 339 — Vladimir Ruzdak, 228 — K. H. Ruppel, 261 — Giuseppe Santomaso: Grüne Erinnerung, 72 — Mátyás Seiber, 310 — Silbermann-Spitzmüller „Construction humaine“, 50 — Monica Sinclair u. Raimund Herinx in Strawinskys „Oedipus Rex“, 92 — Francesco Somaini: Grande ferito 1960, 299 — Schnellocher der elektronischen Vertonungsanlage, 275 — Dieter Schönbach u. Niccolò Castiglioni, 343 — Arnold Schönberg: Alban Berg (Öl), 45 — Leo Schrade, Kurt Westphal, Hans Curjel, Guillaume Landré, Pierre Boulez, 291 — Elisabeth Schreiner, Ernst Alexander Lorenz in Bergs „Wozzeck“, 49 — Bundesinnenminister Gerhard Schröder, Heinrich Strobel, Wolfgang Fortner, 221 — Kurt Schwertsik, 152 — Karlheinz Stockhausen, Andrzej Markowski, Michael Gielen, Mauricio Kagel bei der Probe zu Stockhausens „Carré“, 381 — Karlheinz Stockhausen u. Wolfgang Fortner, 147 — Pierre Stoll, 221 — Gerhard Stolze u. Astrid Varnay in Orffs „Oedipus der Tyrann“, 15 — Heinrich Strobel, Wolfgang Fortner, Bundesinnenminister Gerhard Schröder, 221 — Moreno Villa: Federico García Lorca (Gemälde), 332 — Vollmer-Heiß-Gerät, 352 — Anton Webern, 103 — Kurt Weill/Bert Brecht „Das kleine Mahagonny“, 306 — Kurt Westphal, Leo Schrade, Hans Curjel, Guillaume Landré, Pierre Boulez, 291 — Gerhart von Westerman „Prometheische Fantasie“, 119 — Erika Wien, Rudolf Francel in „Lady Macbeth auf dem Lande“ von Schostakowitsch, 19 — Willi Wolf, Helga Pilarczyk, Carl Ebert in „Lulu“ v. Alban Berg, 48 — Astrid Varnay, Gerhard Stolze in Orffs „Oedipus der Tyrann“, 15



Andrzej Markowski, Michael Gielen, Mauricio Kagel und Karlheinz Stockhausen bei der Probe des „Carré“

entwachsen und aus triftigen Gründen prominentes Streitobjekt der Ansichten von und über Musik sein. „Dieses Stück erzählt keine Geschichte. Man kann getrost einen Moment weghören, wenn man, nicht mehr zuhören will oder kann; denn jeder Moment kann für sich bestehen und ist gleichzeitig mit allen anderen Momenten verwandt“, so heißt es in den aphoristischen Notizen, die Stockhausen für das Programmheft niedergeschrieben hat. In diesen wenigen Worten, mögen sie zunächst auch den traditionellen Hörer provozieren, steckt womöglich mehr vom Schicksal der Neuen Musik, als langatmige ästhetische, philosophisch oder soziologisch verbräute Auseinandersetzungen darzustellen vermöchten. Daß Musik keine Geschichte zu erzählen brauchte und folglich nicht an konkrete außermusikalische Vorstellungen oder Handlungen gebunden sei, ist nun freilich nichts Neues; neu vielmehr ist die Konsequenz, Musik aus dem Zwang eines zeitlich unabdingbaren Ablaufs zu befreien, sie in Momente innerhalb von Zeitdauer — es waren hier gut 30 Minuten — aufzulösen, deren Bezogenheit aufeinander unabhängig von ihrer Abfolge besteht, so daß der Hörer wirklich beliebige Momente oder Stellen miteinander verknüpfen kann und keinen Verlust erleidet, wenn er ausruhend weghört oder sich gar bewußt dem Folgenden verschließt, um das gerade Aufgenommene in sich nachklingen zu lassen; erfahrungsgemäß ist dies ohne großes Hörtraining möglich.

Musik in der Zeit, das ist eine der Formeln, die den Abbau traditioneller Formen, wie Thematik, Motivik, klassische Metrik, kompensieren soll. Herbert Eimert, Vater des Kölner elektronischen Studios, aus dem Stockhausen kommt, hat in einem den Abend einleitenden Referat über „Die zweite Entwicklungsphase der Neuen Musik“ — siehe den Leitartikel dieses Heftes — erklärt, daß es nun notwendig geworden sei, die Vorstellungen von fließender Zeit, von „Fließband-Musik“, durch den Begriff der „Anschauungszeit“ zu ersetzen, durch die Vorstellung von Zeit-Raum, indem sich nicht mehr Musikabläufe ereignen, sondern Ausschnitte aus permanent vorhandenen musikalischen Strukturen enthalten sind. Da sich Musik, Klang nicht nur in der Zeit, sondern auch im Raum entfalten, ist die Vorstellung von Raum für den Komponisten ebenso unerlässlich wie die Vorstellung von Zeit. In dem Verhältnis von Raum und Zeit, in dem Gefühl für die Größenordnungen, deren der Klang zur zeitlichen Entfaltung im Raum bedarf, damit Musik entsteht: in dieser Formel ist diese Neue Musik begründet. Das ist die ganze „Philosophie“, die dem Hörer tunlich zum Verständnis zuzumuten ist.

„Carré“ (einleuchtender Titel!) ist dazu Stockhausens Realisation. Das Werk ist im Auftrag des Norddeutschen Rundfunks geschrieben, der es in der 68. Veranstaltung seiner Reihe „das neue werk“ uraufführen ließ. Die Dirigenten waren, neben dem

Komponisten, Michael Gielen, Mauricio Kagel und Andrzej Markowski; den Chor des Norddeutschen Rundfunks hatten Max Thurn und Otto Franze einstudiert. An den Wänden der quadratischen Festhalle waren die vier Orchester platziert, in konventioneller Besetzung mit reichlichem Schlagzeug, befehligt von je einem Dirigenten; der gemischte Chor hatte jeweils an den ersten Orchesterpulten Platz genommen, der sonst den ersten Violinen zusteht, was fast symbolische Bedeutung gewinnt, da die menschliche Stimme nur instrumentaliter ohne Textbindung verwendet wird. Das Publikum saß in der Mitte der Halle im geschlossenen Kreis, günstigstenfalls drei Orchester im Blickfeld, en face die Dirigenten und die Mithörer.

Ganz ungewohnt ist dieses Bild eines neuen „funktionellen“ Konzertsaaes nicht. Stockhausens „Gruppen für drei Orchester“, vor zwei Jahren in Köln und Donaueschingen dargeboten, waren das Modell (das inzwischen auch anderwärts Schule machte). Auch das Phänomen des „wandernden“ Klanges, das räumliche, mehrdimensionale Hören sind seit der industriellen Verbreitung stereophoner Lautsprecheranlagen und Plattenspieler recht selbstverständlich geworden. Um dieser Neuheiten willen dürfte keiner der Anwesenden schockiert gewesen sein. Was vielmehr provozierte, ist (noch immer) die Musik selbst, diese konstruktive, strukturierte Musik, deren Klangobjekte aufeinander zu beziehen und gleichzeitig als singuläres Klangereignis aufzunehmen sind. Hier scheiden sich die Geister: die einen vermögen das als inneres Leben der Töne und klangliche Bewegung zu entdecken, was die anderen als äußeren Effekt und stagnierendes Geräusch verwerfen; folglich werden die ersteren nicht müde, zu hören, obwohl ihnen das Müdewerden zugestanden ist, und die anderen steigern sich von Minute zu Minute in Unwillen, Unachtsamkeit und wiederum Unwillen. Wir neigen den ersteren zu. Die Phantasie und der Elan Stockhausens, die vornehmlich an der ersten Fassung der „Gruppen“ hervorzuheben waren, sind hier

noch expansiver geworden. Man könnte wohl im einzelnen darüber streiten, ob dieser oder jener Griff in das Arsenal der Klänge und Geräusche glücklich oder weniger glücklich war, ob es notwendig ist, einen Chor auch zischen, flüstern, schreien, klatschen, mit Zungen und Fingern schnalzen zu lassen, was vielleicht doch ein wenig den Nachgeschmack des Snobistisch=Avantgardistischen hinterläßt, und von der elektronischen Klangerzeugung her erfunden sein dürfte. Also hätte Stockhausen die Elektronik einbeziehen können, auch organisatorisch, da die erforderlichen technischen Anlagen für den ersten Programmteil — bereits bekannte elektronische Musik von Eimert, Ligeti, Kagel und eine Uraufführung von Berio — ohnedies vorhanden waren. Daher bezogen im übrigen die Zuhörer ebenso förderliche wie auch nachteilige Informationen für Stockhausens Werk. Das Entscheidende dürfte jedoch sein, daß das, was hier bezweckt ist: Empfindung von Klangobjekten im Raum — mögen sie Impressionen gleich welcher Art auslösen — noch weit deutlicher geweckt war als in den „Gruppen“ und daß sich ein solch kompositorischer Absicht dienliches, autonomes Klangmaterial herauszubilden beginnt. Für Stockhausen ist letztlich aber auch entscheidend, daß die offenbar bestimmte Konzeption und Notation dieser Musik aus der Sackgasse hinausweist, in die der Komponist mit extrem-aleatorischen Experimenten geraten war. Man kann noch einwenden, daß manche Höreindrücke — Choraufblendung, als solle eine Hallelujah-Sequenz beginnen — nicht anders zustande kämen als durch Verfremdung des Traditionellen. Aber wie könnte dies solch große Repräsentation des Gegenwärtig-Kompositorischen schmälern? Wenn Stockhausen heute aus dem sagenhaften elfenbeinernen Turm an den Hörer appelliert, dem „die Dinge, die geschehen, auch geschehen können“, also an den naiven Empfänger von Musik, dann führt zur vagen Möglichkeit einer neuen Naivität doch auch die leidenschaftliche Umsetzung des Alten, das Pathos der Gegenwart.

Ernst Thomas

Boulez am Pult der Münchener Musica Viva

Mittelalter und Moderne überkreuzten sich im ersten Programm des neuen Musica=Viva-Zyklus. Zweifellos war es ein guter Gedanke von Karl Amadeus Hartmann, mit einer Aufführung der „Messe de Tournai“ aus dem 14. Jahrhundert den Blick darauf zu lenken, daß in ferner Vergangenheit bereits Klangkombinationen angewandt wurden, die denen der modernen Musik nicht ganz unähnlich sind. Über die geistige Verwandtschaft ließe sich streiten. Zumindest zeigt aber die Gegenüberstellung allen jenen Zweiflern, die — bewußt oder unbewußt — auf die klassisch-romantische Tradition pochen, daß es verschiedene musikalische Welten gibt, und daß die Gegenwart ein Recht auf ihre eigene hat.

In der „Messe de Tournai“, deren Sätze verschiedene anonyme Meister zum Autor haben, erinnert beson-

ders der jüngste Teil — das „Gloria“ — an ähnliche Praktiken von heute. Mehrfach findet sich hier — im 185 Takte umfassenden Amen — das Prinzip des Hoketus, das gekennzeichnet ist durch ein Auflösen der Linien in einzelne Tonpunkte, die von einer Stimme zur anderen überspringen. Die Parallele zu moderner pointillistischer Farbigkeit und komplementärer Rhythmik ist eklatant. Pierre Boulez selbst hatte das von Hans Blümer bearbeitete Werk für die Aufführung eingerichtet. Unter seiner Leitung wurde die gotische Klangwelt gänzlich einem nur historischen Interesse entrückt, gewann pulsierendes Leben durch die Konzentration, mit der sich das Filigran der Linien in der Weite des Raumes zur Einheit zusammenfügte. Dem von Kurt Prestel einstudierten Chor des Bayerischen Rundfunks und den von Fritz Roth-

schuh geführten rotbemützten Münchener Chorbuben merkte man nicht an, welche vertrackten Probleme sie zu lösen hatten. Bewunderungswürdig leicht und sicher überwandten sie alle Schwierigkeiten der sauberen Intonation und des rhythmischen Präzisierens.

Den Sprung zur Gegenwart vollzog Pierre Boulez mit seinem Porträt de Mallarmé „pli selon pli“. Zur Diskussion standen die Improvisationen I und II und die Trauermusik zum Gedächtnis des Mäzens moderner Musik, des Prinzen Max Egon zu Fürstenberg. Sichtlich beeindruckt war das Publikum von der zart getupften, transparent oszillierenden Klangfarbe der beiden Improvisationen, während im extremen Kontrast zu der Abgeklärtheit das aufwühlende, Schmerz und Trauer ekstatisch ineinander verschränkende „Tombeau“ fast einen Schock auszulösen schien. Den aleatorischen Ausschwingungen der magischen Klänge folgte das exquisit spielende Symphonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks mit äußerster Differenzierung — in absoluter Korrespondenz mit Eva Maria Rogners schwebend leicht kolorierendem Sopran. Boulez hätte kaum einen besseren

Anwalt für seine Partitur finden können als sich selbst. Die Souveränität seines Dirigierens, die sich in einer fast unwahrscheinlich anmutenden Ausgewogenheit von Intellekt und Gefühl dokumentiert, erschöpft jedes Werk bis in seine letzten musikalischen Fasern. Wie sich bei ihm Energie und Subtilität zu vollendeter Gestaltung vereinen, das zeigte zum Schluß des Konzerts mit aller Deutlichkeit seine Interpretation von Claude Debussys „Martyre de Saint Sébastien“.

Melos und Farbe leuchteten auf, ohne impressionistisch zu verfließen, enthüllten in ihrer Ebenmäßigkeit den poetischen Kern dieser Musik, die sich meilenweit über d'Annunzios mystisch schwüle Verse erhebt. So ausgezeichnet auch Jean Desailly mit blendender französischer Rhetorik diese Verse rezierte, die Diskrepanz zwischen Wort und Ton ließ sich nicht überbrücken. Orchester und Solisten — neben Eva Maria Ragner die beiden vortrefflichen Altistinnen Jeanne Deroubaix und Marianne Radev — steigerten sich unter der Leitung von Boulez zu außerordentlichen Leistungen, die spontan Beifall von beträchtlicher Dauer auslösten. Helmut Lohmüller

Bartóks nachgelassenes erstes Violinkonzert in Hamburg

Béla Bartóks „Deux Portraits“ aus den Jahren 1907/08 gehören zu seinen weniger bekannten Frühwerken. Auch die Geschichte dieses Doppelwerks war lange Zeit, wenigstens zur Hälfte, ins Dunkel gehüllt. Man wußte in der musikalischen Öffentlichkeit allenfalls, daß im karikaturistisch zugespitzten zweiten Satz — er bildet als Presto-Walzer für Klavier das Schlußstück der 14 Bagatellen op. 6 — ein Konterfei der ehemaligen Bartók-Schülerin Emma Grüber versteckt war, der jungen Frau Zoltán Kodálys. Über das lebende Modell zum kontrastierenden ersten Porträt, das Bartók selber als „Ideal“ charakterisiert hat, waren wohl nur Bartóks Freunde unterrichtet. Sie haben endlich ihr Wissen mit der Allgemeinheit teilen müssen, als auf dem Basler Bartók-Fest von 1958 dieses erste der beiden Porträts erstmalig in neuer Kopplung, nämlich als Kopfsatz eines zweiteiligen „ersten“ Violinkonzerts, das mitunter als zur Hälfte verloren ausgegeben wurde, ans Licht trat: aus dem Nachlaß der 1956 verstorbenen ungarischen Geigerin Stefi Geyer, einer Jugendfreundin Bartóks.

Dieses Opus posthumum ist gleichfalls ein Doppelbildnis in Tönen. Dem im ersten Satz (Andante sostenuto) idealisierten Abbild, einer Wunschworstellung von einem gewiß fraulich verkörperten Ideal, folgt ein giocoses Allegro, in dessen herb-heiterem Wesen so glaubwürdige Zeugen wie Paul Sacher und Willi Schuh, Kenner und Freunde von Bartók und Stefi Geyer, das gleichsam naturgetreu übertragene Jungmädchenporträt der Geigerin, „nach dem Leben gemalt“, wiedererkennen wollen. Musikalische Frauenbildnisse sind nicht selten, seit die Tonsprache ihre Fähigkeit zur Charakterschilderung entdeckt hat: von

den Andante-Miniaturen der Mademoiselle Rose Cannabich aus Mozarts Mannheimer Klaviersonaten in C-Dur und D-Dur über die Sinfonia Domestica, in die Richard Strauss ungeschminkte Charakterbilder seiner Frau Pauline eingebaut hat, bis zu Alban Bergs klingendem Epitaph für Manon Gropius im Violinkonzert. Jenem Garmischer Inszenator einer häuslichen Sinfonie steht Bartóks konzertante Huldigung an Stefi Geyer übrigens nicht nur zeitlich nahe. Im idealistisch-schwärmerischen ersten Satz scheint, je länger er dauert, um so deutlicher, Richard Wagners Siegfried-Idyll für Frau Cosima mit den Streicher-Metamorphosen des späten Strauss kurzgeschlossen zu sein.

Bartóks erstes Violinkonzert ist, im Gegensatz zu dem drei Jahrzehnte jüngeren „großen“ und nunmehr zweiten, stilistisch ein suchendes Werk, die Arbeit eines Sechszwanzigjährigen, der dem tropischen Klima der Wagnerischen Harmonik, der angestregten Kontrapunktik von Brahms und gar der Strauss'sch üppigen Instrumentation vom Fin de siècle noch nicht entronnen ist. Zukünftiges kündigt sich erst leise wie von ferne an: schwache Andeutungen debussystischer Akkordschleier, sicherlich Souvenirs vom vorausgegangenen Paris-Aufenthalt Bartóks, und als Ausfluß seiner damals eben erst begonnenen Folkloreforschung eine im zweiten Satz überraschend einblendete lustige Volksliedmelodie. Bartók hat im Autograph nach seiner minuziösen Art Datum und Fundort der Weise vermerkt; Stefi Geyer hat die Deutung dieser Anspielung wohl mit ins Grab genommen.

Dem Hörer bleibt genügend Einblick in dieses menschlich rührende Dokument einer Jugendliebe, das für den Reifeprozess des späteren „Klassikers der musikalischen Moderne“ so bezeichnend ist. Wenn das meditativ entwickelte Eingangsthema der Solovioline, dieses leitmotivische Initial des eröffnenden Ideal-Porträts, kurz vor Schluß des im Solopart hochbefrachteten Allegro giocoso wiederkehrt: in hohe Lagen entschwebend wie eine ätherisch flüchtige Vision, dann klärt sich mit der Großform auch die Grundspannung dieses musikalischen Doppelporträts, der Zwiespalt zwischen einem Idealbild und der Wirklichkeit, die doch von der Erinnerung überglänzt und verklärt wird.

Die deutsche Erstaufführung dieses nachgelassenen ersten Violinkonzerts von Bartók hat auf sich warten lassen. Wie man hört, besaß bisher allein Yehudi Menuhin die Aufführungsrechte mit Ausnahme der Schweiz, wo Hansheinz Schneeberger, schweizerischer Konzertmeister im Sinfonieorchester des Norddeutschen Rundfunks, dieses endlich zutage getretene frühe Bartók-Konzert zusammen mit Paul Sacher zuerst und dann wohl noch einige Male aufgeführt hat; beide waren von Stefi Geyer ausdrücklich für die Uraufführung nach ihrem Tode ausersehen worden.

Merkwürdigerweise war bei der deutschen Erstaufführung in einem Konzert des Hamburger Philharmonischen Staatsorchesters unter Wolfgang Sawallisch nicht der nach Hamburg zugezogene Schneeberger der Solist; zwischen zwei am selben Ort rivalisierenden Klangkörpern liegen offenbar unübersteigbare Hindernisse. Mit Tibor Varga stand freilich ein Geiger zur Verfügung, dessen Einsatz für das andere Bartók-Konzert nach dem Kriege in Deutschland unvergessen bleiben sollte. Die Kompetenz dieses ungarischen Virtuosen ist im Sonderfall einer posthumen Erstaufführung aus Bartóks Nachlaß ganz unbestritten; doch mag ihm das härter strukturierte und weit radikaler entworfene Violinkonzert seines Landsmanns aus den Jahren 1937/38 noch näherstehen als die vergleichsweise fragile Geigenmusik für ein junges Mädchen. Die Abonnenten schenken dem gewiß unerwartet wohlklingenden Programmschreck einer Bartók-Novität bereitwillig die Beweise freudiger Erleichterung. Kenntnis der Werkgeschichte wird auch für künftige Aufführungen wichtig bleiben. Denn der Meister des fünften Streichquartetts oder des nunmehr zweiten Violinkonzerts darf keinesfalls verwechselt werden mit dem Jüngling, der sich einer Freundin in Tönen erklärte.

Klaus Wagner

Kieler Opernabonnenten verlieren den »Prozeß«

In Kiel weht nach längerer Flaute wieder ein frischer Wind. Der neue Intendant Hans-Georg Rudolph zeigte jedenfalls Entschlossenheit, als er in seinen lebendig gestalteten Spielplan gleich zu Beginn der Saison die Kafka-Oper „Der Prozeß“ von Gottfried von Einem aufnahm. Es trat dabei auch die zu erwartende Reaktion ein: Der größere Teil des Publikums verließ am Ende des Premierenabends still und stumm das Theater. Ob verständnis- oder fassungslos, ob erschüttert, enttäuscht oder angewidert, das sollte eine Diskussion ergeben, bei der man auch feststellen wollte, aus welchen Gründen bei den folgenden Vorstellungen, obwohl die Lokalpresse recht positiv berichtet hatte, die Abonnenten in reichem Maße von ihrem Umtauschrecht Gebrauch machten. Der äußere Erfolg war überraschend: es fanden sich in dem dafür zur Verfügung gestellten Schauspielhaus bei freiem Eintritt, was immerhin den Ausfall der Einnahmen für einen Theaterabend ausmachte, über 600 Zuhörer ein. Ein Gremium von fünf Herren (Intendant, Dramaturg, Kapellmeister, ein Literaturprofessor und zwei Pressevertreter) saß an einem langen Tisch auf der Vorbühne, das interessierte bzw. neugierige Publikum davor. Der Prozeß konnte beginnen. Doch es ging ähnlich wie in der Gerichtsszene der Oper und wie bei Diskussionen zumeist: nach zwei Stunden war nicht viel herausgekommen. Oben wurde geschwiegen und sachlich gesprochen, unten weitaus weniger. Vor allem waren die erwarteten „Zeugen“,



Oskar Röhling (Josef K.), Maria Hall (Frl. Bürstner)

auf deren Aussagen es angekommen wäre, gar nicht erst erschienen. Irgendwelche Klärung wurde nicht ersichtlich; man umkreiste den eigentlichen Beweggrund, der meiner Meinung nach einfach darin zu suchen ist, daß der saturierte, sich eine rosaschimmernde Gegenwart vorgaukelnde Wirtschaftswundernormalopernverbraucher bei dem Versuch, einer bedrückenden Existentialangst zu entfliehen und aus Furcht vor einer ungewissen Zukunft, nicht gern an tatsächlich Gewesenes, Bedrückendes, zumeist Selbsterlebtes erinnert werden will.

Es ist sehr bedauerlich, daß auch in diesem Fall ein neues Werk nur von einem kleinen Kreis aufgeschlossener Menschen akzeptiert wurde. Denn sowohl die Inszenierung von Werner Kelch wie auch die Bühnengestaltung von Rolf Christiansen erfüllten den Raum mit höchster Spannung. Allerdings werden alle Intuitionen eines Regisseurs in Kiel erst dann möglich sein, wenn nach Jahren vergeblichen Wartens endlich die „letzte Baurate“ für einen modernen Bühnenausbau bewilligt sein wird, damit die Szenen durch die erforderlichen Umbauzeiten

nicht ungebührlich auseinandergerissen werden müssen, was dem Spannungsablauf vieler Werke zum Schaden gereicht.

Als Sänger wie vor allem auch als Darsteller ihrer oft recht strapaziösen Rollen waren Oskar Röhling (Josef K.) und Maria Hall (Frl. Bürstner usw.) sowie Wilhelm Hruschka (Aufseher usw.) hervorragend. Die innere Geschlossenheit der sich nach Kafka gleichenden, metamorphosenhaft erscheinenden dramatischen personae wurde durch die auch vom Komponisten vorgeschlagene Simultanbesetzung besonders deutlich. Die Randfiguren des Dramas vervollständigten ein Arbeitsteam, das im großen und ganzen fraglos ein hohes Niveau hatte. Niklaus Aeschbacher leitete, unterstützt von seinem zuverlässig spielenden Orchester, das musikalisch-dramatische Geschehen. Die Wort und Handlung tragende, untergründende, in Motivformel-Ostinati bohrende und das Geschehen quälend-steigernde, aber niemals illustrierende Musik wurde von Aeschbacher in bescheidener Zurückhaltung unübertreffbar suggeriert.

Edgar Rabsch

Brittens »Albert Herring« auf dem Thespiskarren

Die 1958 in Frankfurt gegründete Deutsche Gastspieloper kam auf ihrer Reise durch die Bundesrepublik Deutschland zur Volksbühne Hannover und brachte Brittens „Albert Herring“ mit, dessen deutsche Erstaufführung vor zehn Jahren in der niedersächsischen Landeshauptstadt noch in guter Erinnerung ist. Das Publikum amüsierte sich köstlich über die Begegnung mit dieser zwischen Tragikomödie und Ulk, zwischen Parodie und Klamauk einherpendelnden Oper, deren Titelheld sich als Maienkönig von den sittenstrengen Spießbürgern einer englischen Kleinstadt so überschwenglich gefeiert sieht, daß er seiner Mutter-söhnchen-Tugend leid wird und kräftig über die Stränge haut.

Britten geht in seiner Opera buffa, die 13 Solisten auf der Bühne und ebenso viele Soloinstrumentalisten als Orchester präsentiert drastisch, sketchhaft, musikalisch buntschedig zu Werke. Aber man darf die Sache nicht zu weit operettenhaft treiben. So ist Friedrich Schramm in seiner Inszenierung der Gefahr, die Typenkomödie karikaturistisch zu überzeichnen, nicht entgangen. Das Eiltempo der Kleinstadtsatire wurde auf der von Werner Schwenke wanderbühnenmäßig-praktikabel ausgestatteten Bühne so bizarr ausgekostet, daß nicht selten die billige Groteske über die kunstvolle Tragikomödie siegte. Aber es waren so ausgezeichnete Sängerdarsteller beteiligt, daß diese künst-

lerische Einbuße nicht entscheidend ins Gewicht fiel, und man seinen musikalischen Spaß an dem so grellfarbigen Gaudium der Fabel haben konnte, die der gewiegte englische Theatermann Crozier frei nach Maupassant zum Libretto fügte.

Die möglichst homogene Bindung des Instrumentalklangs an die Singstimmen ging auf das Konto des temperamentvollen Dirigenten Hans-Joachim Wunderlich, der nur leider zu wenig Aufmerksamkeit auf die feineren koloristischen Reize der Partitur verwendete. Karl Brock war als Herring der ebenso tölpelhaft gehemmte und scheue Tugendsohn wie schließlich der triumphierende Sieger über seine spießbürgerlichen Bewacher. Das Liebespaar Nancy-Sid hätte man sich von Ursula Mehnert und Franz Klug darstellerisch kaum genießerischer, dagegen musikalisch-stimmlich lyrischer, belcantohafter ausgeprägt denken können. Die strenge Moral des englischen Klatschnestes wurde durch die turbulente Bewegtheit des Spiels von Cläre Holsten (Lady Billows), Marianne Soeldner (Haushälterin), Lotte Uhlemann (Schulvorsteherin), Helene Reich (Mutter Herring), Karl Wolfram (Pfarrer), Georg-Günther Otto (Bürgermeister) und Georg Hruschka (Polizeichef) auch musikalisch mit so vielen ironischen Blitzlichtern ausgestattet, daß man schließlich manche Überspitzungen vergessen und sich der Moral von der Geschichte freuen konnte. E. Lt.

Das neue Klavier-Buch

Ein technisch leichtes Spielbuch
zur Einführung in die zeitgenössische Klavier-Literatur

2 Bände mit 37 Klavierstücken

der bekanntesten zeitgenössischen Komponisten

Edition Schott 1400/01 je DM 6,—

Regsame Ars Nova in Nürnberg

Es gibt in Nürnberg schlechte und bessere zeitgenössische Musikjahre. Die Saison 1959/60 gehört entschieden zu den guten, wozu die grundsätzliche Ars-Nova-Freundlichkeit der Nürnberger Tagespresse vielleicht beitrug.

So brachten die nur sechs Philharmonischen Konzerte des Opernhauses nicht weniger als vier Ur- und drei Erstaufführungen. Mit einer „Sonata tritematica“ stellte Erich Riede einen neuen Komponisten in Nürnberg vor: den etwa 40jährigen Mailänder Funk- und Television-Experten Luciano Chailly. „Tritematica“ bezeichnet eine interessante Abwandlung der klassischen Sonatenform, die Chailly einfallsfreudig in einen effektvollen, die modernen und die traditionellen Stilmittel gewandt verschwisternden Orchestersatz bringt.

Zweite Uraufführung: die „Rhapsodia festiva“ des Nürnberger Konservatoriums-Theoretikers Karl Thieme, ein interessantes Doppelkonzert für Altsaxophon, Klavier und Orchester, im Klavierpart markant, für das Saxophon apart melodisch. Thiemes Eigenart prägt sich in diesem Werk wohl bisher am deutlichsten aus. Der Duktus reicht von zart impressionistischer Stimmungsmalerei (Notturmo) bis zu bartókisch exquisiter Folklore (Finale).

Zu den philharmonischen Uraufführungs-Komponisten zählte diesmal auch der trotz seiner Jugend schon vielfach erfolgreiche Werner Heider. Als Experimentator des „Symphonischen Jazz“ erregte der begabte Franke an repräsentativen Stätten der Neuen Musik Aufsehen. Mit seiner „Orchester-Toccata“, die Max Loy dirigierte, sucht Heider sich nun von der Verbindung mit der „Band“ freizumachen. Dabei fällt er in das entgegengesetzte Extrem: aus der Vitalität seiner Jazz-Symphonik wechselt er zu einer strengen, völlig unäußerlichen Geistigkeit, die mit den modernen Techniken spielt, ohne sich dem seriellen oder „elektronischen“ Dogma zu verpflichten. Man wird von Heider noch Wesentliches erwarten dürfen, wenn er die Kühle überwindet, zu der ihn sein neuer Kurs verführte.

Eine weitere „Toccata“ (mit Fuge) präsentierte Riede als Uraufführung im letzten Philharmonischen Konzert. An dem maßvoll modernen Werk des bei München beheimateten Sekles-Schülers Gustav Adolf Schlemm fiel der Ernst des Handwerklichen auf. Die Beziehung zum Barock wird ohne billige Nachahmung aufgenommen, die kontrapunktische Gestaltung mit lockeren Episoden gewürzt. Die großlinige Architektur verrät den fundierten Könnern.

Noch eine Uraufführung überlokalen Ranges: Nürnbergs weitbekanntes „Jugend-Theater“ feierte das Zehnjahresjubiläum mit einer „Internationalen Woche“, in deren Zentrum Cesar Bresgens neueste Jugendoper „Der Mann im Mond“ stand. Den kindgerechten Märchentext schrieb wieder Ludwig Andersen: stimmungsvoll, nicht einen Augenblick ermüdend und ohne falsche Aktualität, ohne „Jugend-Revue“ des beliebten Décadence-Formats. Auf der gleichen gepflegten Linie hält sich, dem Schulwerk Orffs eng verbunden, Bresgens Vertonung: das Werk liefert nicht nur den Jugendbühnen großer Opernhäuser, sondern auch der aktiven Schulmusik ideales Aufführungsmaterial. Hans Werner Goßmanns Regie und die

musikalische Leitung von Wilfried Emmert gewährleisteten der vom Bayerischen Rundfunk übernommenen Uraufführung großen Erfolg.

Die Nürnberger „Woche des Gegenwartstheaters“ stand im Zeichen Orffs. Kurz nach der Stuttgarter Uraufführung nahm sich Nürnberg des „Oedipus“ an; „Antigonae“ wurde wieder aufgenommen, so daß Carl Orffs Hölderlin-Sophokles-Vertonungen Schwerpunkt der „Gegenwartswoche“ waren — in ausgezeichneten Wiedergaben mit Paul Hager (Regie) und Max Loy (Dirigent), mit Oskar Gernhardt als exzellentem Oedipus und mit Elisabeth Schärtel als eindrucksvoller Jokasta. Erstmals tauchte der Name Hans Werner Henze im Nürnberger Opernhaus auf. Sein Ballett „Undine“ wurde zu einem stark akklamierten Glanzstück der wohltrainierten Tanzgruppe von Hildegard Krämer (Am Pult: Friedrich Schmidt). Die übrigen Beiträge waren dem unterhaltsamen Genre der Gegenwartssoper gewidmet, in lebensvollen Inszenierungen von Rudolf Hartmann, Willy Domgraf-Faßbaender und Georg Goll, musikalisch betreut von Erich Riede und Konrad Peter Mannert. Egks „Revisor“ (mit Gerhard Stolze als Gast) hielt mit Abstand die Spitze neben Lothars „Schneider Wibbel“, Suchons „Katrena“ und Riedes „Yü Nu“.

Die andere Nürnberger Woche, die „Internationale Orgelwoche“ ist jeweils ein grandioser Überblick über rund ein halbes Jahrtausend der Musica sacra. Sie gewährte auch heuer dem Schaffen unserer Zeit reichen Raum. Das Opernhaus steuerte eine von Riede geleitete Aufführung der Honeggerschen „Johanna“ bei. Max Loy vermittelte mit dem Lehrergesangsverein Frank Martins Oratorium „Golgatha“ (imponierende Erstaufführung eines wahrhaft imponierenden Werkes). Der überragende Niederländische Kammerchor hatte Dallapiccolas „Canti di Prigionia“ in sein wertvolles Programm aufgenommen.

Besonders erfreulich: Nürnbergs noch nicht alter Konzert-Zyklus „Ars Nova“ findet nach und nach so etwas wie eine echte Gemeinde. Die acht Orchester- und Kammerkonzerte wurden von Experten der Neuen Musik bestritten. Es waren u. a. beteiligt: die Sopranistinnen Carla Henius, Erika Margraf und Ulrike Tauber, der römische Flötist Gazzeloni, das Stuttgarter Collegium Instrumentale, das Hamburger Hamann-Quartett und das Berliner Westphal-Quartett, aus einheimischem Bereich das Fränkische Landesorchester unter Erich Kloß und Werner Heider (der seine extravaganten „Glimpses für Sopran, Klavier und kleines Orchester“ uraufführte), dann das Nürnberger „Duo modern“ (Sophie Hagemann/Ernst Gröschel), die Sopranistin Molnar, der Organist Walther Körner (mit einem großartigen Orgelabend). Willy Spilling, der heuer mit dem Kulturpreis der Stadt Nürnberg eine verdiente Auszeichnung erhielt, redigierte die Programme, die außer der klassischen Moderne auch die experimentelle und die lokale Seite neuen Schöpfungstums berücksichtigen: ein höchst wertvolles Unternehmen, das vom Studio Nürnberg in Verbindung mit dem Städtischen Konservatorium getragen wird.

Das Konservatorium selbst ist auch der Neuen Musik sehr aufgeschlossen. Es bot u. a. ein lohnendes Kon-

zert „Fränkische Tonsetzer“, von sonstiger pädagogisch ergiebiger Pflege zeitgenössischer Kunst in den „Öffentlichen Aufführungen“ abgesehen.

Daß aber sogar der konservative Privatmusikverein, der sich die Spitzen der internationalen Solisten und Ensembles zu vorwiegend klassischer und romantischer Produktion einlädt, neben manchem zeitgenös-

sischen Komponistennamen eine Uraufführung zu verzeichnen hatte (Genzmers versiert gearbeitetes „Bläserquintett 1956/57“ als Gabe des brillanten Münchener Bläserquintetts), das beweist die zunehmende Aufgeschlossenheit des musikalischen Nürnberg.

Karl Foessel

Berichte aus dem Ausland

»Oedipus« als musikalisches Drama

Das Linzer Landestheater hat sich unter seinem Intendanten Fred Schroer als ein avantgardistischer Vorposten in Österreich erwiesen. Als neuestes Zeugnis seines Wagemuts brachte es die bereits seit längerer Zeit angekündigte Uraufführung des im Auftrag der Intendanz und des Kulturamts der oberösterreichischen Landesregierung geschaffenen musikalischen Dramas „Oedipus“ von dem 1916 in Linz geborenen und dort als Professor am Bruckner-Konservatorium tätigen Helmut Eder heraus.

Der Komponist, dem wir bereits eine größere Zahl bedeutender Werke zumal auf dem Gebiet des Chorschaffens verdanken, vertritt eine schöpferische Gesamthaltung, die zwar von seinen Lehrern Keldorfer, Hindemith, Orff und David ausgeht, sich aber doch eine durchaus eigenständige Note bewahrt hat. Dem rein intellektuellen Experiment abhold, gibt er dem hier in der Übersetzung von Weinstock erscheinenden Drama des Sophokles eine oratorische Form, welche die Chöre in den Vordergrund stellt und



Szenenbild aus „Oedipus“ von Helmut Eder

ihnen dabei mitsamt den beiden Chorführern eine betont statische Rolle zuweist. Sie sitzen bei dieser Inszenierung zur Seite der zum Portal des Palastes aufsteigenden Treppe im Halbdunkel, wobei nur die Köpfe angeleuchtet werden. Die Chorführer, die ihren Text singen (Tenor und Bariton), verfügen über zwei Erzählerlogen rechts und links des Chors und treten gelegentlich handelnd auf die Vorderbühne heraus. Die drei sakralen Tänze haben Fred Schroer und Walter Thomas, die beiden für szenische Einrichtung und Spielleitung verantwortlichen Künstler, nicht real, sondern als eine Art Marionetten-Maskenspiel gestaltet, ein nicht ganz überzeugendes Verfahren. Die Figuren der Haupthandlung sind je nach ihrer Einstellung zu der Orakelwelt der Götter als Sprecher oder als Sänger angelegt; Oedipus (gespielt von dem großartig rezitierenden Otto David), Kreon (Hanns Franken), der Hirt (Richard Elias) usw. sind reine Sprecher, Jokaste, die dem Orakel nicht traut, ist einer Altistin anvertraut (Gertrud Burgsthaler), und der zwischen den beiden Welten stehende Seher Teiresias wechselt zwischen den beiden Ausdrucksmitteln. Ihnen allen sind spezifische Instrumente zugeordnet, so etwa dem Oedipus drei Oboen, dem Kreon drei Trompeten, der Jokaste Saxophone und Harfe, und dem Teiresias gedämpfte Hörner und das Viagraphon. Das Orchester selbst weist eine starke Besetzung des Schlagzeugs auf (15 Instrumente), entbehrt bezeichnenderweise ganz der Violinen und Violoncelli und Kontrabässe nur gezupft erklingen. Der Einfluß der Welt des Jazz ist

hier unverkennbar. Eders Gesamtstil räumt im Gegensatz zu Orff dem rein Musikalischen eine größere Rolle ein. Gewiß hat auch für ihn der Rhythmus mit dauerndem Taktwechsel eine beherrschende Aufgabe, aber die Übergänge seines Chorstils zum Sprechchor verlaufen fließend. Die melodischen Energien, die sich von vertikalen harmonischen Bindungen freizulassen wissen, schwingen linear sehr freizügig aus, wobei es vielfach zu einem zehnstimmigen Satz kommt, der die neo-niederländische Manier Davids in bezug auf die Substanz der Melodik in ganz moderner Weise überzeugend erweitert. Nie entsteht dabei der Eindruck trockener Konstruktion, und gelegentlich, so vor allem bei dem ergreifenden Schlusschor, ergibt sich eine seelische Ausdruckskraft, die von fern an Monteverdi denken läßt.

Die Aufführung des Linzer Landestheaters zeigte den bewußten Willen zu einem neu-antikischen Stil, dessen sakrale Gebundenheit nicht durch einen vordergründigen Realismus in der Art von Jeffers und Pound beeinträchtigt wird. Die überragende Leistung von Chor und Orchester (Leitung: Günter Lehmann) wurde durch ausgezeichnete Einzelleistungen kontrapunktiert, die eingangs schon bei Namen genannt wurden. Der ebenso lebhaft wie andauernde Beifall zwang den Komponisten und die Mitwirkenden zahllose Male auf die Bühne. Einige Pfiffe schienen der fortschrittlichen Spielplangestaltung des nach Ablauf der Spielzeit von Linz scheidenden Intendanten zu gelten. hgb

Strawinsky feiert in Buenos Aires Triumphe

Nach mehr als fünfundzwanzigjähriger Abwesenheit ist Strawinsky, zum Abschluß einer lateinamerikanischen Tournee, in Buenos Aires erschienen. Seine Anwesenheit zog alle musikalisch Interessierten in ihren Bann und steigerte sich zu Ovationen von solcher Einmütigkeit, wie sie der Achtundsiebzigjährige in seiner ganzen Laufbahn niemals geerntet, ja vielleicht nicht einmal erträumt hat — wenn das Wort „erträumt“ bei Strawinsky überhaupt am Platze ist. Jedenfalls ist er als alter Mann vom Träumen weiter entfernt als je. In einer aufsehenerregenden Pressekonferenz erklärte er, die heutige Zeit erfordere eine wissenschaftliche Tonsprache, eine „Präzisionsmusik“. Vor einem halben Jahrhundert hatte er bereits erklärt, er konstruiere seine Werke wie ein Ingenieur eine Brücke. Nun aber ist er noch konstruktiver geworden: seine letzten Werke verwenden die Regeln der Dodekaphonie.

Nicht in allem ist Strawinsky so konsequent geblieben. In der erwähnten Pressekonferenz antwortete er auf eine Frage, Richard Wagner sei einer der größten Musiker gewesen, die je gelebt hätten. Und doch ist es kaum mehr als ein Vierteljahrhundert her, seit

er in seinen Vorlesungen an einer nordamerikanischen Universität gut die Hälfte der Zeit dazu verwendete, Wagner zu bekämpfen. Aber sprechen wir nicht von seinen Ansichten, sondern von ihm und seiner Musik, die in Buenos Aires enorme Triumphe feierten.

Der Rahmen konnte nicht festlicher sein. Das riesige und hochelegante Teatro Colon füllte sich an zwei Galaabenden mit nahezu viertausend Menschen. Die Eintrittskarten waren tagelang vorher ausverkauft und wurden zu doppelten und dreifachen Preisen gehandelt. Auf einmal gehörte es zum guten Ton, den Altmeister der Neuen Musik persönlich gesehen zu haben. Dazu kamen die Kameras der Television, die seine kleine, gebeugte Gestalt bei ihrem Eintritt und dann in jeder Phase des Konzerts, einem Publikum von Hunderttausenden übertrug. Seine Schallplatten waren, trotz bedeutender Vorräte in den Geschäften, bereits vor dem ersten Konzert vergriffen. Eines steht jedenfalls fest: kein anderer lebender Komponist könnte auf solch einen Empfang rechnen. Strawinsky dirigierte jedesmal nur die Hälfte eines Konzerts. Für den anderen Teil führte er einen jungen Musiker aus den USA mit sich, Robert Craft, der

keinerlei Eindruck hinterließ, obwohl er Meisterstücke, wie Bergs Lulu-Sinfonie, die sechs Orchesterstücke von Webern und Bruchstücke aus dem „Martyrium des heiligen Sebastian“ von Debussy, dirigierte. Er war leider nur eine Füllnummer, wie sie im Kabarett oder Zirkus üblich ist, bevor die Hauptattraktion in Szene geht.

Als Strawinsky selbst auftrat, erhob sich das Publikum wie ein Mann, und Hochrufe und Tücherschwenken wollten kein Ende nehmen. Auf dem Programm des ersten Konzerts mit dem Nationalorchester stand seine „Ode“, die er dem Andenken Natalie Kussewitzkys gewidmet hat, und zum Abschluß die Feuervogel-Suite. Im zweiten dirigierte er „Vier norwegische Impressionen“, eines seiner weniger bekannten und bedeutenden Werke, sowie „Petruschka“.

Am Ende wurde Strawinsky stürmisch gefeiert. Wieder und wieder mußte er vor dem übervollen, glanzvollen Hause erscheinen. Das letzte Mal tut er es — und das ist „echter“ Strawinsky — mit dem angezogenen Mantel, den Hut in der Hand, seinem Stock und den Handschuhen, die er gerade überstreift. Die Ovationen verdrängen sich. Die argentinische Regierung verlieh ihm einen hohen Orden, aber der Außenminister ließ ihn bei der Zeremonie unbegreiflicherweise fast eine Viertelstunde warten. Strawinsky zog seine Uhr und sagte zu seinen Begleitern: „Ich verstehe, daß ein Minister ein beschäftigter Mann ist, aber auch ich habe viel zu tun. Wenn die Sache nicht in längstens fünf Minuten beginnt, gehe ich ...“ Und es besteht kein Zweifel daran, daß er es getan hätte. Die Anekdotensammler sind um eines ihrer Prachtstücke gekommen.

*

Fast zehn Jahre nach ihrem sensationellen Erfolg im Opernwettbewerb der Stadt Mailand und der Scala und nach ihrer zwiespältigen Aufnahme in diesem Theater ist „Proserpina und der Fremde“ von Juan José Castro über die Bretter des Opernhauses von Buenos Aires gegangen, also gewissermaßen heimgekehrt. Nicht nur, weil der Komponist Argentinier und Chef des Nationalorchesters ist, sondern mehr noch, weil diese seltsame Oper im Milieu der argentinischen Hauptstadt verwurzelt ist.

Castro lebte während der Regierungsjahre Perons im Exil, teils in Montevideo, teils in Australien. Gerade in jenen Jahren hatte er die beiden bedeutendsten Erfolge als Komponist: er erhielt den ersten Preis in Mailand, der ihn mit einem Schlage in die erste Reihe der internationalen Opernkomponisten stellte, und den ersten Preis beim interamerikanischen Musikfest in Caracas für ein sinfonisches Werk.

Beim Mailänder Wettbewerb, in dessen Jury namhafte Musiker saßen (damals noch Honegger), errang

„Proserpina und der Fremde“ den ersten Preis unter 139 eingereichten Partituren. Die Überraschung war groß, als sich herausstellte, daß dieser Preis ausgerechnet dem einzigen Ausländer zugefallen war, der an dem Concours teilgenommen hatte. Man kann sich denken, daß Italiens Presse und Publikum dem Argentinier Castro von Anfang an nicht sehr gewogen waren. Bei der Premiere in der Scala kam es denn auch zu heftigen Mißfallensäußerungen, die nur hier und da vom Beifall bei einzelnen Szenen übertönt werden konnten.

Castro hatte vorher eine Lustspieloper auf einen entzückenden Text des Spaniers Federico García Lorca „Die wundersame Schusterin“ geschrieben, die 1950 in Montevideo erfolgreich uraufgeführt wurde. Nach seiner Heimkehr aus dem Exil bereitete ihm das Opernhaus von Buenos Aires die Genugtuung der Premiere seiner jüngsten Oper, die wiederum auf einen hochpoetischen Text Loras komponiert war: „Bluthochzeit“. Dann brachte das Theater „Die wundersame Schusterin“ in einer glänzenden Aufführung heraus. Jetzt vervollständigte es sein Repertoire mit Castros dritter Oper „Proserpina und der Fremde“. Der Text stammt von dem jungen argentinischen Dramatiker Omar del Carlo. Die Grundidee ist die Verpflanzung der mythologischen Geschichte von Proserpina in das abstoßende Milieu eines verrufenen Stadtviertels von Buenos Aires. Während auf der Bühne sich die realistischsten Vorgänge abspielen, kommentiert nach griechischer Art ein rund um das Geschehen sitzender Chor die Handlung. Eine krasse Handlung, deren Sinn trotzdem (oder vielleicht gerade darum) dunkel und unverständlich bleibt und — was schlimmer ist — der Musik wenig Stützpunkte bietet.

Castro ist ein bedeutender Musiker. Seine Einfälle sind stets wertvoll, seine Technik sowohl im Vokalen wie im Instrumentalen glänzend. Aber das alles zusammen gibt noch keine Oper, die dem Publikum etwas zu sagen hätte. Ein warmer Achtungserfolg grüßte den heute international wichtigsten Vertreter der argentinischen Musik; aber nach drei Vorstellungen war die Kraft des Werkes erschöpft. Dieser Vorfall wirft noch eine sehr wichtige Frage auf: Wie kann ein internationales Forum bedeutender Musiker einem Werk einmütig einen so sichtbaren Preis zusprechen (Verdimedaille, vier Millionen Lire und Uraufführung an der Scala), während das Publikum zweier so verschiedener Städte wie Mailand und Buenos Aires dieses Werk ziemlich einmütig ablehnt, ganz zu schweigen von der merkwürdigen Tatsache, daß keine andere Bühne in den verflossenen zehn Jahren die Oper aufgeführt hat? Die Situation an sich ist nicht neu; ein älteres Witzwort sagt, je preiser ein Werk gekrönt sei, desto durchsichtiger falle es. Aber sie gibt doch zu denken. Zwischen der Meinung der Fachleute und jener des Publikums scheint heute ein tieferer Abgrund als jemals vorher zu bestehen.

Kurt Pahlen

Heinrich Creuzburg: Partiturspiel

EIN ÜBUNGSBUCH IN VIER BÄNDEN · EDITION SCHOTT 4640-43

Hanns Jelinek: „Parergon“ für Orchester op. 15b (Universal Edition, Wien).

Als Hanns Jelinek bei den Kranichsteiner Ferienkursen 1952 sein umfangreiches „Zwölftonwerk“ vorführte, erhielt es bald das Epitheton „Zwölftontechnik in Filzpantoffeln“. Damit war vielleicht die zwar weniger phantasievolle, doch stets geschmeidige Musik etwas unterbewertet, positiv war damit die relativ günstige Aufnahme durch das breitere Publikum vorausgesagt.

Nun hat Jelinek 5 Klavierstücke aus dem „Zwölftonwerk“ (Walzer, Sarabande, Gavotte-Musette, Siciliano, Marsch) für Orchester instrumentiert, und unwillkürlich erwartet man ein ähnliches Compendium der Instrumentation, wie das „Zwölftonwerk“ eines der Dodekaphonie sein will. Da aber nirgends die strenge Zwölftonstruktur verändert werden sollte, blieben die Möglichkeiten der Instrumentation beschränkt. Außer selbstverständlichen kleinen Änderungen wie der enharmonisch günstigeren Notation für manche Orchesterinstrumente oder der Verwandlung eines Tremolo in einen Triller und v. v., ist es vor allem Wechsel und Kombination der Klangfarben, beides immer im Dienste der formalen Anlage, die alles plastischer, bunter und damit noch eingängiger erscheinen lassen. Vor allem gliedert der Registerwechsel bei jedem Satz: nur der erste, dritte und fünfte wird tutti gespielt. Gelegentlich wird ein Akkord nicht allein durch Verdoppelungen, sondern durch wiederholende Hineinnahme eines vorherigen Tones vollklingender, mancherorts ist die Artikulation in Dauern ausgeschrieben und ganz allgemein erscheinen Tonnachbarn im Orchesterwerk eher diatonisch, im Klavier eher chromatisch notiert. Daß im Klavierwerk die Taktzahlen immer am Zeilenanfang stehen, in der Partitur, wo man sie beim Proben mehr bräuchte, nur jeweils die Anzahl der Zehner, mag drucktechnische Ursachen haben. Das Klavierwerk ist übrigens auch durch Anführung der genauen Entstehungsdaten jedes Satzes gegenüber der Bearbeitung ausgezeichnet, wo nur der Abschluß der ganzen Arbeit mitgeteilt wird.

Kein Zweifel, daß diese — nebenbei gesagt: pädagogisch sehr brauchbaren — Klavierstücke in ihrem neuen Kleid weitere Freunde gewinnen werden.

ek

Carl Orff: „Antigonae“, Studien-Partitur (B. Schott's Söhne, Mainz).

Nach den bekannteren Werken Orffs hat der Verlag Schott kürzlich auch eine Studienpartitur der „Antigonae“ herausgebracht. Obgleich Orffs Vertonung der Antigonae des Sophokles (in der deutschen Übertragung von Friedrich Hölderlin) bisher nicht so populär geworden ist wie etwa die „Carmina burana“ oder „Die Kluge“, gehört sie doch — mit dem 1959

uraufgeführten Oedipus — zu den anspruchsvollsten und bedeutendsten Werken des Komponisten.

Die vokale Gestaltung, die ganz vom Wort ausgeht und sich von litaneiartigem Rezitieren auf unveränderter Tonhöhe bis zu ekstatischen Melismen und riesigen Intervallsprüngen steigert, machte schon das Studium des Klavierauszugs deutlich. An Hand der Studienpartitur ist es nun aber auch möglich, die ausgefallene Instrumentation des Werkes genau zu verfolgen. Man erkennt, daß das beträchtliche Aufgebot an Instrumenten nicht nur den Sinn hat, eine möglichst große Klangfülle zu erreichen, sondern daß die Instrumentation ein formbildendes Element im Gesamtaufbau des Werkes darstellt. Sechs Klaviere und eine große Zahl verschiedenartigster Schlaginstrumente bilden das Klangfundament. Der gesamte 1. Akt wird ausschließlich von diesen Instrumenten bestritten. Erst mit der Steigerung des dramatischen Geschehens wird in einem planvollen Aufbau der volle Orchesterklang nach und nach entfaltet. Im 2. Akt erklingen zum erstenmal die Kontrabässe, im 3. Akt treten Harfen und Flöten hinzu, im 4. Akt schließlich Oboen und Trompeten. Im Laufe des 5. Aktes wird der gesamte Klangkörper allmählich wieder so weit abgebaut, bis zu den letzten Worten des Chores, mit denen das Werk schließt, nur noch das Grundinstrument, das Klavier, erklingt.

IK

Friedrich Voss: „Trio für Klavier, Violine und Cello“ 1957 (Breitkopf & Härtel, Wiesbaden).

Klaviertrios sind in der Neuen Musik eine rechte Seltenheit geworden. Das beruht wohl nicht zuletzt auf der anscheinend allgemein empfundenen Schwierigkeit, gerade dieser instrumentalen Kombination in ihrer starken Gebundenheit an den romantischen Stil noch neue Möglichkeiten abzugewinnen. Voss muß sich solcher Problematik zweifellos bewußt gewesen sein und hat sich in dem vorliegenden dreisätzigen Trio um eine persönliche Lösung bemüht, ohne traditionelle Bindungen zu leugnen. Das durchsichtige, klanglich sparsame Satzbild vereint besonders im 1. Satz geschickt angewandte Kontrapunktik mit spielerischer Gelöstheit. Neben der erfreulich knappen, klaren Formgebung des ganzen Werkes fällt eine Vorliebe für häufig wechselnde, aber stets scharf umrissene Rhythmik auf, die sich im Finale bis zu schlagzeugartigen Wirkungen steigert. In diesem Satz äußert sich auch am deutlichsten das Bestreben, neue klangfarbliche Wirkungen zu erzielen, allerdings etwas auf Kosten des Kammermusikalisch-Zeichnerischen. Trotz einer gewissen Sprödigkeit, infolge der übermäßig mit kleinen und großen Sekunden und Septimen angeereicherten Harmonik, dürfte das musikalische Stück für versierte Triovereinigungen eine reizvolle Aufgabe darstellen.

ek

NOTIZEN

Bühne

Im Sommer 1961 wird Paul Hindemith drei Vorstellungen seiner Oper „Neues vom Tage“ an der Santa Fé Opera (New Mexiko, USA) dirigieren.

Die belgische Erstaufführung der Weltraumoper „Aniara“ von Karl-Birger Blomdahl fand am Théâtre de la Monnaie in Brüssel statt.

Die Westberliner Städtische Oper wurde eingeladen, mit „Moses und Aron“ von Arnold Schönberg im Frühjahr 1961 an der Mailänder Scala zu gastieren.

Die Ballettoper „Doctor Faustus Höllenfahrt“ von Hans Ulrich Engelmann soll in Nürnberg zusammen mit „Simplicius Simplicissimus“ von Karl Amadeus Hartmann aufgeführt werden.

Zwei moderne Opern, „Das Leben des Orest“ von Ernst Krenek und „Der Spieler“ von Serge Prokofiew, stehen auf dem Repertoire der Internationalen Maifestspiele 1961 in Wiesbaden.

Pablo Picasso wird die Bühnenbilder zu der nachgelassenen Oper „La Atlántida“ von Manuel de Falla entwerfen, deren Uraufführung in der Mailänder Scala geplant ist. Das Werk ist der spanischen Sopranistin Victoria de Los Angeles gewidmet, die in der Premiere mitwirkt.

Konzert

Im Musiksaal des Stadtcasinos Basel gab das Südwestfunk-Orchester ein Gastkonzert unter der Leitung von Pierre Boulez. Das Programm enthielt Drei Orchesterstücke op. 6 von Alban Berg und „pli selon pli“ (Porträt de Mallarmé) von Pierre Boulez.

Die Badische Staatskapelle Karlsruhe spielte unter Alexander Krannhals die „Sonatina für Orchester“ von Conrad Beck als deutsche Erstaufführung.

In einem der Casino-Konzerte der Stadt Gelsenkirchen fand die Uraufführung der „Fantasia Romana“ für Klarinette und Klavier von Jürg Baur statt. Der Komponist, der sich bis Ende Oktober als Stipendiat der Deutschen Akademie Villa Massimo in Rom aufhielt, wohnte der Uraufführung seines „Concertinos für Holzbläser, Streicher und Pauken“ in einem Bonner Sinfoniekonzert unter Volker Wangerheim bei. Einige Wochen zuvor waren Baur's „Metamorphosen“ für Klaviertrio in Düsseldorf uraufgeführt worden.

Rudolf Albert dirigierte die französische Erstaufführung der Orchestersonate von Werner Egk in einem Konzert des Orchestre National Paris.

Das „Divertimento II für Orchester“ von Heinrich Sutermeister war zum erstenmal in Lausanne zu hören. Das Kammerorchester Lausanne spielte unter der Leitung von Victor Desarzens.

Rundfunk

„Anaklasis“ von Krzysztof Penderecki, das avantgardistischste Werk der diesjährigen „Donaueschinger Musiktage für zeitgenössische Tonkunst“, wurde von 23 Rundfunkanstalten des In- und Auslands als Tonbandkopie beim Südwestfunk angefordert. Fast ebenso

groß war das Interesse für „Chronochromie“ von Olivier Messiaen (21 Kopien) und „Tropi“ von Niccolò Castiglioni (20 Kopien). Sieben ausländische Rundfunkstationen übernahmen das gesamte Musikprogramm von Donaueschingen.

Im 2. Kompositionswettbewerb von Radio Lausanne wurde kein erster Preis zuerkannt. Der zweite Preis ist ex aequo Martin Wendel (Winterthur) für seine „Sinfonie für kleines Orchester“ und Henri Scolari (Genf) für „Stereosymphonies pour orchestre coordonné“ verliehen worden. Der Jury gehörten Victor Desarzens, René Gerber, Klaus Huber, Constantin Regamey und Julien-François Zbinden an.

Im Nachtprogramm von Radio Zagreb und Beograd läuft eine neue Sendereihe „Der Klang“. Programmgestaltung und Text: Krešimir Fribec.

Moderne Bühnenwerke im Dritten Programm der Radiotelevisione Italiana von Oktober bis Dezember: „Le Aquile di Aquileia“ (Gian Francesco Malipiero), „Herzog Blaubarts Burg“ (Béla Bartók), „Mawra“ (Igor Strawinsky), „Der Protagonist“ und „Der Zar läßt sich fotografieren“ (Kurt Weill).

Fernsehen

Das Katzenballett „Les Demoiselles de la Nuit“ von Jean Françaix war im Deutschen Fernsehen als Beitrag des Südwestfunks zu sehen.

Der Nord- und Westdeutsche Rundfunkverband Hamburg hat den Opernregisseur Hans Hartleb eingeladen, „Simplicius Simplicissimus“ von Karl Amadeus Hartmann für eine Fernsehaufzeichnung zu inszenieren.

Musikerziehung

Im Rahmen des deutsch-sowjetischen Kulturaustauschs besuchten Wolfgang Fortner, Wilhelm Maler und Wilhelm Twittenhoff die Musikhochschulen in Moskau, Leningrad und Kiew.

Der Komponist Johannes Driessler wurde als stellvertretender Direktor in die Leitung der Nordwestdeutschen Musikakademie Detmold berufen.

Die ehemalige Hessische Landesmusikschule in Darmstadt wird als Städtische Akademie für Tonkunst (Direktor: Walter Kolneder) weitergeführt.

Während der dritten Direktorenkonferenz der „Association Européenne des Académies, Conservatoires et Musikhochschulen“ in Köln wurden der bisherige Präsident Renato Fasario (Rom) und der bisherige Generalsekretär Eberhard Preußner (Salzburg) wiedergewählt. An der Konferenz nahmen 45 Direktoren aus 16 Ländern teil. Im Mittelpunkt der Beratungen stand die Gründung eines europäischen Studenten-Orchesters.

Das Hochschulinstitut für Musik in Trossingen veranstaltete Mitte Oktober Ernst-Krenek-Tage zum 60. Geburtstag des Komponisten. In einer Matinee sprach Krenek zu den Studierenden über das Thema „Komponist und Hörer“.

PAUL HINDEMITH: UNTERWEISUNG IM TONSATZ

DAS MASSGEBLICHE STUDIENWERK · EDITION SCHOTT

Carl Orff hat sich bereit erklärt, mit Beginn des Schuljahrs 1961 eine Zentralstelle für das Orff-Schulwerk an der Akademie für Musik und darstellende Kunst „Mozarteum“ in Salzburg zusammen mit Gunild Keetman zu übernehmen.

Das Institut für Neue Musik und Musikerziehung führt seine nächste Hauptarbeitstagung vom 3. bis 8. April 1961 in Darmstadt durch. Im Mittelpunkt soll das Thema „Der Wandel des musikalischen Hörens“ stehen.

Vorlesungen zur Geschichte des Theaters der Gegenwart wurden an der Staatlichen Hochschule für Musik in München eingeführt. Als Dozent ist Siegfried Melchinger verpflichtet worden.

Bei der Immatrikulationsfeier 1960/61 an der Staatlichen Hochschule für Musik Stuttgart sprach Arno Erfurth über „Hindemith und die technischen Neuerungen der Musik unserer Zeit“. Das Programm begann und schloß mit Werken Hindemiths: Sonate für Violine und Klavier op. 11 Nr. 2 und Drei Motetten für Sopran und Klavier.

Kunst und Künstler

Die Westberliner Akademie der Künste, Abteilung Musik, wählte Gerhart von Westerman als ordentliches Mitglied, Gottfried von Einem und Roger Sessions als außerordentliche Mitglieder.

Benjamin Britten schreibt eine Kantate für die Eröffnungsfeierlichkeiten der neubauten Kathedrale von Coventry, die im Mai 1962 eingeweiht werden soll.

Boris Blacher wurde für sein „Requiem“ durch den Musikverlag Belaieff in Bonn mit dem Glinka-Preis 1960 ausgezeichnet.

Der Hochschulrat der Universität Lausanne hat auf Antrag der Philosophischen Fakultät dem Schweizer Komponisten Frank Martin aus Anlaß seines 70. Geburtstages die Würde eines Ehrendoktors verliehen.

Armin Schibler hat „Charlie, vingt-deux ans, trompette“ von Dominique Vincent ins Deutsche übersetzt und arbeitet an einer neuen Kammeroper mit dem Titel „Charlies Trompete“.

Am 5. Mai 1961 wird Hans Werner Henze zum erstenmal ein Konzert des Berliner Philharmonischen Orchesters dirigieren. Auf dem Programm stehen seine „Drei Dithyramben“, ferner die 1. Sinfonie von Karl Amadeus Hartmann und die „Sinfonia da camera“ von Giulio di Majo.

„Wort und Ton in der zeitgenössischen Musik“ hieß das Thema des Vortrags, den Hermann Reutter auf dem Internationalen Komponisten-Kongreß in Stratford (Kanada) hielt.

Die Uraufführung der „Polifonica“ von Hans Ulrich Engelmann findet in einem öffentlichen Konzert der Sendereihe „das neue werk“ des Norddeutschen Rundfunks Hamburg unter der Leitung von Hans Schmidt-Isserstedt statt, der kürzlich den Wasa-Orden Erster Klasse für seine Verdienste um das Stockholmer Konzertleben erhielt.

Hilmar Schatz dirigierte in der Berliner Kongreßhalle die fünf Vorstellungen des Songspiels „Mahagony“

von Kurt Weill, das seit der Baden-Badener Uraufführung 1927 zum erstenmal wieder szenisch aufgeführt wurde.

Otto Zoff, einer unserer Mitarbeiter in den USA, ist mit dem Österreichischen Ehrenzeichen für Wissenschaft und Kunst ausgezeichnet worden.

Der junge französische Komponist Jean-Pierre Rivière gewann mit seinem Einakter „Pour un Don Quichotte“ (Textbuch von Rana Lemoine) den mit drei Millionen Lire dotierten Opernpreis, den der Musikverlag Ricordi Ende 1958 zur 150-Jahr-Feier des Mailänder Stammhauses ausgeschrieben hatte. Das Werk wird in der Scala uraufgeführt.

Verschiedenes

Das XXXV. Weltmusikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik findet vom 10. Juni bis 18. Juni 1961 in Wien statt.

Die Weltraumoper „Aniara“ von Karl-Birger Blomdahl soll in Kürze auf Langspielplatten der amerikanischen Firma Columbia vorliegen.

Die Kasseler Musiktage (7. bis 10. Oktober) wurden mit einem Vortrag von Ernst Krenek über das Thema „Komponist und Hörer“ eröffnet. Das Staatstheater bot das szenische Oratorium „Johanna auf dem Scheiterhaufen“ von Arthur Honegger. Neue geistliche Musik, u. a. „Die Sintflut“ von Willy Burkhard, war in der Martinskirche zu hören. Zu Beginn und zum Schluß seines Vortrags „Probleme der musikalischen Zeit“ spielte Franzpeter Goebels „Sechs Vermessene“ von Ernst Krenek als Uraufführung. Francis Travis dirigierte Neue Musik für Kammerorchester: Sinfonische Elegie für Streicher (Ernst Krenek), 2. Kammer-sinfonie (Arnold Schönberg), Kammer-symphonie für Solo-Violine und kleines Orchester (Uraufführung von Rudolf Kelterborn), Zwei Suiten für kleines Orchester (Igor Strawinsky).

Führende Vertreter des politischen und kulturellen Lebens der Stadt Berlin legten am Kemperplatz im Tiergarten den Grundstein für das neue Konzertgebäude des Berliner Philharmonischen Orchesters. Der Neubau entsteht nach den Plänen des Berliner Architekten Hans Scharoun.

Die Internationale Musikwoche der Stiftung Gaudeamus wird von 2. bis 10. September 1961 in Bilkthoven (Niederlande) stattfinden. Mit dieser Musikwoche sind zwei internationale Preisausschreiben verbunden: ein Preisausschreiben für ein musikdramatisches Fernsehstück und ein Preisausschreiben für Chor, Kammermusik, Orchester, Elektronik und Musique concrète. Einzelheiten durch das Sekretariat von Stichting Gaudeamus, Bilkthoven, Gerard Doulaan 21.

Ein unscheinbarer Strich im Inhaltsverzeichnis von Heft 4 der Publikation „Die Reihe“ (Universal Edition, Wien) hat verschiedentlich zu der Annahme geführt, daß Heinz-Klaus Metzger, der Autor von „Intermezzo I“, auch das anschließende „Intermezzo II“ geschrieben habe. Da sich dieser Irrtum in die Melos-Besprechung des Heftes (September 1960) eingeschlichen hat, ist Korrektur am Platz. Also: Intermezzo II stammt nicht von Heinz-Klaus Metzger.

Die italienische Originalfassung des Beitrages von Niccolò Castiglioni „Entstehung und Krise des tonalen Systems“ erschien in „Musica d'Oggi“, Februar 1959.

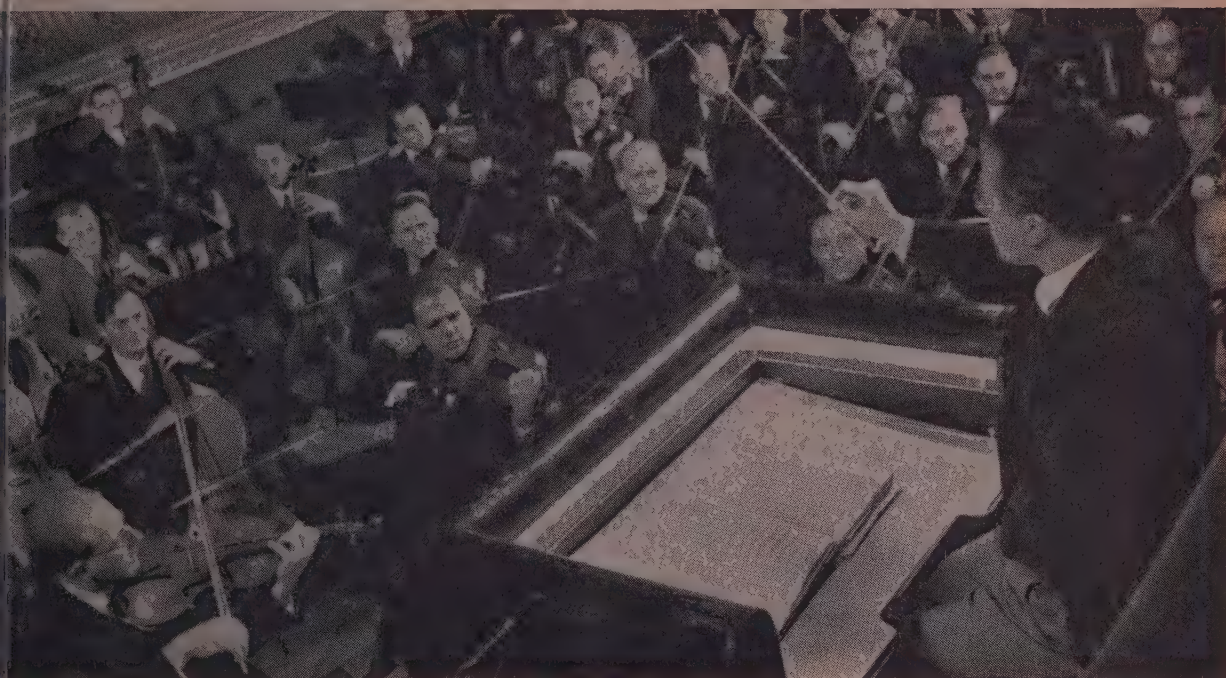


Pirastro

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE

EINBANDDECKEN (Leinen)
für 1960 liegen vor; Bezugspreis 3,50 DM

Die Zukunft hört schon heute mit...



Unvergessen sind die Stimmen z. B. von Caruso, Elisabeth Rethberg, Schaljapin und das brillante Spiel von Jan Kubelik. Leider stehen uns nur noch technisch unvollkommene Schallaufzeichnungen zur Verfügung. Heute dagegen gibt es TELEFUNKEN-Tonbandgeräte Magnetophon. Sie erhalten alle wertvollen Dokumente der Gegenwart für die Hörer von morgen.

Tonband-Aufnahmen von Orchesterproben zeigen dem Dirigenten die feinsten Nuancierungen auf, dem Künstler sind sie eine zuverlässige und unbestechliche Kontrolle. Hintergrundgeräusche und Sphärenmusik - kurz, alle Geräuschkulissen klingen naturgetreu von einem Tonbandgerät Magnetophon.



**Wer Qualität sucht - wählt
TELEFUNKEN**

Sie bitte den 16seitigen Sonderprospekt
r TELEFUNKEN GMBH,
biet Magnetongeräte Me
ver, Göttinger Chaussee 76

Die Aufnahme urheberrechtlich geschützter Werke der Musik und Literatur
ist nur mit Einwilligung der Urheber bzw. deren Interessenvertretungen
und der sonstigen Berechtigten, z. B. GEMA, Bühnenverlage, Verleger,
Hersteller von Schallplatten usw. gestattet.

Neue Taschenpartituren zeitgenössischer Werke

BARRAUD, H.

720 Symphonie Nr. 3 DM 13,20

BARTÓK, B.

723 Kontraste
für Violine, Klarinette
und Klavier DM 5,60

BENJAMIN, A.

708 Streichquartett Nr. 2 DM 6,50

BRITTEN, B.

719 Cantata Academica
Carmen Basiliense DM 13,50
713 Nocturne, op. 60 DM 7,50

COPLAND, A.

716 Orchester-Variationen DM 9,40
717 The Tender Land,
Suite a. d. gleichn. Oper DM 11,20

GINASTERA, A.

712 Estancia DM 11,20
715 Streichquartett Nr. 2 DM 11,20
722 Variaciones Concertantes DM 9,40

TCHEREPNIN, A.

721 Symphonie Nr. 4, op. 91 DM 13,20
* Symphonisches Gebet
für Orchester DM 3,50

STRAWINSKY, I.

724 Concerto
für Klavier und Bläser DM 11,20
725 Monumentum
pro Gesualdo di Venosa DM 4,50
718 Mouvements
für Klavier u. Orchester DM 4,50

* = Verlag M. P. Belaieff

Bitte verlangen Sie unseren ausführlichen
Taschenpartituren-Katalog.

BOOSEY & HAWKES GmbH.
BONN/RHEIN

JUNGER KOMPONIST, Arrangeur, Dirigent
und Korrepetitor (Staatsdiplom, mehrere Aufführungen
in Hamburg, Zürich und Wien sowie Verlagsverträge),
sucht entsprechende Beschäftigung,
auch als Lektor, Aufnahmeleiter oder Assistent.

Georg Vetéssy, Wien 3, Fasangasse 51/13

Musikabteilung einer westdeutschen Rundfunkanstalt

sucht

jungen musikliterarisch geschulten
und journalistisch brillanten

MITARBEITER

Der Bewerber muß eine umfassende Allgemeinbildung
besitzen und an absolut sorgfältige Arbeit gewöhnt sein.
Geprüft werden nur Bewerbungen, denen ein genauer
Lebenslauf mit Photo und einige Stilproben beiliegen.

Zuschriften unter M 908 erbeten an Melos-Verlag, Mainz,
Weihergarten 12

DAS ORCHESTER DER STADT BOCHUM

Leitung: GMD Franz-Paul Decker

sucht sofort

spätestens zum 1. September 1961

einen I. Solo-Bassisten

und

einen I. Geiger(in)

Vergütung nach TO. K I – Ortsklasse 9 –.

Interessenten, die den besonderen Anforderungen des
Orchesters mit vorwiegender Konzerttätigkeit entsprechen,
werden gebeten, ihre Bewerbung mit Lebenslauf,
Lichtbild und Zeugnisabschriften zu richten an den

Oberstadtdirektor – Personalamt – Bochum.

STÄDTISCHES ORCHESTER ESSEN

Leitung: GMD Prof. Gustav König

sucht für sofort oder später

einen I. Geiger

Besoldung nach TO. K I

Probespiel erforderlich.

Teilnahme am Probespiel verpflichtet gegebenenfalls
zur Annahme der Stelle.

Qualifizierte Bewerber mit entsprechender Kenntnis
der Konzert- und Opernliteratur werden gebeten,
ihre Bewerbung mit Lichtbild, handgeschriebenem
Lebenslauf u. beglaubigten Zeugnisabschriften unter
Angabe der Kennziffer 41/2 bis spätestens 30. Dez.
1960 dem Personalamt der Stadt Essen einzureichen.

DER OBERSTADTDIREKTOR

Friedrich Voss

Variationen für Bläser und Pauken

Uraufführung in Berlin am 9. November 1960 (Wiederholungsaufführungen am 10. und 11. November 1960) mit den Berliner Philharmonikern unter der Leitung von Herbert von Karajan.

Pressestimmen:

„Friedrich Voss hat schon durch manche Begabungsproben unsere Aufmerksamkeit erregt. Unter den jungen Berliner Komponisten nimmt er eine besondere Stellung ein. Äußerlich von stiller und zaudernder Wesensart, ist er als Musiker doch ein Mann von bohrendem Ernst und unvermutbarer Härte.

Auch sein neuestes Opus, die 'Variationen für Bläser und Pauken', setzt die bisher erkennbare Linie fort. Es beginnt mit Paukenwirbeln, denen in der Baßklarinette das kurze Thema folgt, dann reihen sich wechselnd Variationen für Holz- oder Blechbläser. Die für Blechbläser sind die inhaltlich gewichtigeren. In diesen akkordisch massiven, einmal choralartigen, dann wieder rhythmisch und melodisch scharf ausgezackten kurzen Stücken (hinter denen Honegger hervorscheint) konzentriert sich eine Musik drangvoll gepreßten Ausdrucks, der anzeigt, daß hier eine ernst ringende Natur am Werk ist, die es verdient, gefördert zu werden. Daß Herbert von Karajan es mit dem Philharmonischen Orchester tat, ist ihm zu danken.“ „Kurier“, Berlin

„... einem Komponisten, der tatsächlich etwas zu sagen hat. Das Stück steigt fast schmerzlich bewegt aus der Tiefe mit leisen Pauken und einer ausdrucksvoll gespannten Melodie. Es entwickelt sich ernst, beinahe pathetisch.“ „Berliner Morgenpost“

„... in ihrer Kürze und plastischen Instrumentation, in ihrer ausdruckshaften Chromatik und durchsichtigen Konstruktion fesselt diese Studie.“ „Telegraf“, Berlin

„Das kurze, geschärft tonal gehaltene Stück ist thematisch profiliert und dicht gearbeitet; die Instrumente sind ökonomisch und vielseitig eingesetzt.“ „Die Welt“

Breitkopf & Härtel • Wiesbaden

AHN & SIMROCK

Verlag für zeitgenössische Musik

Italien: LUCIANO CHAILLY

Deutschland: HANS-ULRICH ENGELMANN
WERNER HEIDER
DIETER SCHÖNBACH

Frankreich: DARIUS MILHAUD
MARCEL MIHALOVICI
RENE KOERING

Schweiz: ARMIN SCHIBLER
JACQUES WILDBERGER

Polen: STEFAN BOLESŁAW PORADOWSKI

AHN & SIMROCK, MUSIKVERLAG

Berlin W 15
Meinekestraße 10

Wiesbaden
Schützenhofstraße 4

Neue STUDIENPARTITUREN und KLAVIERAUSZÜGE

Hans Werner HENZE

Kammermusik 1958

über die Hymne »In lieblicher Bläue« von
Friedrich Hölderlin für Tenor, Gitarre und
acht Solo-Instrumente

Klavierauszug Ed. Schott 4897 DM 7,50

Studienpartitur Ed. Schott 4599 DM 7,50

Kurt WEILL

Die sieben Todsünden

Ballett mit Gesang in acht Teilen, Text von
Bert Brecht

Klavierauszug Ed. Schott 5078 DM 15,—

Luigi DALLAPICCOLA

Tre poemi

per una voce e orchestra da camera 1949

Studienpartitur AV 62 DM 4,—

Werner EGK

Variationen über ein karibisches Thema

Studienpartitur Ed. Schott 5013 DM 12,—

Wolfgang FORTNER

Fünf Bagatellen

für Bläserquintett

Studienpartitur Ed. Schott 5021 DM 6,—

Karl Amadeus HARTMANN

7. Symphonie

für großes Orchester

Studienpartitur Ed. Schott 5005 DM 12,—

Luigi NONO

Ha venido

Canciones para Silvia

per Soprano solo e coro di 6 Soprani

Partitur AV 6 DM 8,—

Sarà dolce tacere

Canto per 8 soli da »La terra e la morte«
di Cesare Pavese 1960

Partitur AV 5 DM 8,—

Hermann REUTTER

Weltlicht

Sieben isländische Gedichte nach dem gleich-
namigen Roman von Halldór Laxness für tiefe
Männerstimme und Orchester.

Deutsche Übersetzung von Ernst Harthern.

Studienpartitur Ed. Schott 5014 DM 4,50

Schott

NEUE MUSIK IN NOTEN UND BÜCHERN

GOTTFRIED von EINEM

Dantons Tod

Studienpartitur

Dünndruckausgabe, 8^o Format,
in rotes Salpaleder gebunden,
mit Goldprägung, deutscher Text.

512 Seiten

DM 52,—

UNIVERSAL EDITION

Soeben gedruckt erschienen!

ALEXANDER SPITZMÜLLER

Op. 49 Construction Humaine

Abstraktes Ballett von Alphons Silbermann

(ca. 35 Minuten)

Klavierauszug DM 15,—

Uraufführung: 30. Dezember 1959

Wuppertaler Bühnen

BOTE & BOCK · BERLIN · WIESBADEN

JOHANN NEPOMUK DAVID

Spiegelkabinett. Walzer

für Orchester op. 55. PB 3871 Studienpart. DM 6,—

BREITKOPF & HÄRTEL · WIESBADEN

Ende Dezember erscheint

john cage »music of changes«

für Klavier · 4 Hefte · EP 6256/9

C. F. PETERS · FRANKFURT

Neuerscheinungen

Friedrich Cerha: 7 Rubaiyat des Omar Khajjam
(† 1123)

für Sopran / Tenor und Klavier

Iván Erőd: Vier Stücke für Streichquartett

Hanns Jelinek: Vier Songs, op. 29

für mittlere Stimme und Klavier

Rudolf Kelterborn: 5 Essays für Violine und Klavier

Metamorphosen für Klavier

Kammermusik für Flöte, Violine

und Klavier

Jacques Wildberger: Quartett für Flöte, Klarinette,
Violine und Violoncello

Trio für Oboe, Klarinette und

Fagott

István Zelenka: Trio für Horn, Violine u. Klavier

edition modern

Musikverlag Hans Wewerka · München · Wien · Zürich



PYRAMID

SAITEN

für alle Streich- und Zupfinstrumente

ANGEBOT

Antike ORGEL, hergestellt von Ibe Peters 1783.
Schöner barocker Schrank, Breite 155 cm, Höhe 255 cm,
Tiefe 70 cm. Sieben Register, 49 Tasten.
Sämtliche Pfeifen (Zinn und Holz) sind alt. 4000,- DM.
Zuschriften unter M 902 an den Verlag erbeten.

Viol

der altbewährte LACKBALSAM
zur Pflege und Reinigung
der Streichinstrumente.

TOD DEM HOLZWURM
In jedem guten Fachgeschäft erhältl.

Geigenbaumeister RICHARD PAULUS, Freiburg i/Brs.
Bertoldstraße 43

Hochschulinstitut für Musik Trossingen

Leitung: Prof. Guido Waldmann

lehrt alle Fachgebiete der Musik, mit besonderer
Berücksichtigung des zeitgenössischen Schaffens;
gliedert sich in folgende Abteilungen:
Privatmusikerziehung, Schulmusik (Volks- und Mittel-
schule), Jugend- und Volksmusik, Rhythmik, Kirchen-
musik, Chorleiter, Studio für Neue Musik, Bläuerschule.
Vorbereitung zum Casals-Kurs in Zermatt.

Robert-Schumann-Konservatorium der Stadt Düsseldorf

Direktor: Prof. Dr. Joseph Neyges

AUSBILDUNGSKLASSEN FÜR ALLE INSTRUMENTE,
GESANG, DIRIGIEREN UND KOMPOSITION

MEISTERKLASSEN

Gesang – Prof. Franziska Martiensén-Lohmann

Violine – Kurt Schäffer

Viola – Franz Beyer

Violoncello – Kurt Herzbruch

Klavier – Max Martin Stein

Kompositionsklasse – Jürg Baur

OPERNSCHULE

Ausbildung bis zur Bühnenreife

ORCHESTERSCHULE

Ausbildung bis zur Orchesterreife

SEMINAR FÜR PRIVATMUSIKLEHRER

mit besonderer Berücksichtigung der Arbeit an Jugend-
und Volksmusikschulen.

Abschluß: Staatl. Privatmusiklehrerprüfung

SEMINAR FÜR KATHOLISCHE KIRCHENMUSIK

Ausbildung zum Organisten, Chorleiter und Kantor
(A- und B-Prüfung)

ABTEILUNG FÜR TONINGENIEURE

Ausbildung für Rundfunk, Fernsehen, Film und
Bühne, Tonstudios und die elektroakustische Industrie

Semesterbeginn: 1. Oktober und 1. April

Auskunft, Prospekt und Anmeldung:
Sekretariat des Robert-Schumann-Konservatoriums
Düsseldorf, Inselstraße 27/1, Ruf 44 63 32

NEUERSCHEINUNGEN

aus dem Verlag

SUVINI ZERBONI · MAILAND

ALDO CLEMENTI

Ideogrammi Nr. 2

für Flöte und 17 Instrumente

Partitur DM 49,50

Solostimme DM 21,50

LUIGI DALLAPICCOLA

Dialoghi

für Violoncello und Orchester

Partitur DM 22,50

FRANCO DONATONI

For Grilly

Improvisation für 7 Instrumente

Partitur DM 43,-

RICCARDO MALIPIERO

Sonata

für Oboe und Klavier

Klavierauszug mit Solostimme DM 12,-

YORITSUNÉ MATSUDAIRA

Sa-Mai

für Orchester

Partitur DM 85,-

GOFFREDO PETRASSI

Trio

für Violine, Viola und Violoncello

Taschenpartitur DM 8,-

Stimmen DM 45,-

Deutsche Alleinvertretung:

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

MUSIKBÜCHER

als Weihnachtsgeschenk

PAUL HINDEMITH

Zeugnis in Bildern

Eine Chronik mit zahlreichen Fotos, Zeichnungen, Karikaturen, Manuskripten, Pressestimmen und anderen Zeitdokumenten, biographischen Daten, einem vollständigen chronologischen Werkverzeichnis und einer Einführung von Heinrich Strobel.

100 Seiten Text · 87 Bildtafeln · Pappband mit Schutzumschlag DM 9,60

PAUL HINDEMITH

Komponist in seiner Welt

Weiten und Grenzen

Aus Vorlesungen entstanden, die der Verfasser in Amerika hielt, erfüllt das Buch das Versprechen, das es im Titel gibt: den Komponisten in seiner Welt zu zeigen, ihn in seiner Werkstatt darzustellen und die Auseinandersetzungen zu schildern, die er mit sich selbst, mit dem Einfall, dem »Material«, der Mode, dem Publikum zu bestehen hat.

268 Seiten · Ganzleinen DM 16,80

CARL ORFF

Ein Bericht in Wort und Bild

Mit Beiträgen von K. H. Ruppel, G. R. Sellner, W. E. Schäfer und W. Thomas. Ein chronologischer Bildbericht über Orff als Mensch und Künstler, sein Bühnenschaffen, mit Bühnenbildentwürfen und Szenefotos, Manuskript-Faksimiles, Porträts und Skizzen.

2. neubearbeitete u. erweiterte Auflage 1960 · 44 Seiten Text · 94 Seiten Abbildungen · Ganzleinen DM 14,80

IGOR STRAWINSKY

Leben und Werk — von ihm selbst

Erinnerung (1936) · Musikalische Poetik (1940) · Antworten auf 35 Fragen (1957).

Mit einem Vorwort von Willi Schuh, einem biographischen Bildbericht, vollständigem Werkverzeichnis und Register.

344 Seiten Text · 100 Abbildungen · Ganzleinen DM 21,—

ARNOLD SCHOENBERG

Briefe

Ausgewählt und herausgegeben von Erwin Stein.
312 Seiten · Ganzleinen DM 24,—

KARL H. WÖRNER

Neue Musik in der Entscheidung

Eine umfassende Darstellung der Neuen Musik, eine stillkritische Untersuchung und zugleich ein unentbehrliches Nachschlagewerk.

368 Seiten · 65 Komponisten-Porträts · 80 Notenbeispiele · Ganzleinen DM 12,60

Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 1960

Band III

120 Seiten mit 10 ganzseitigen Notenbeispielen · kartoniert DM 9,—

JOSEF MULLER-BLATTAU

Georg Friedrich Händel

Der Wille zur Vollendung

200 Seiten Text · 36 Seiten Abbildungen · Ganzleinen DM 15,—

KARL GEIRINGER

Joseph Haydn

Der schöpferische Werdegang eines Meisters der Klassik.
368 Seiten Text · 36 Seiten Abbildungen · Ganzleinen DM 24,—

In den beiden vorstehenden Arbeiten verbinden zwei in aller Welt bekannte Musikwissenschaftler die biographische Darstellung von Leben und Schaffen mit kritischer Würdigung des Werkes und seiner Wirkung.

Schott